بــول هـــنـــرى لانج

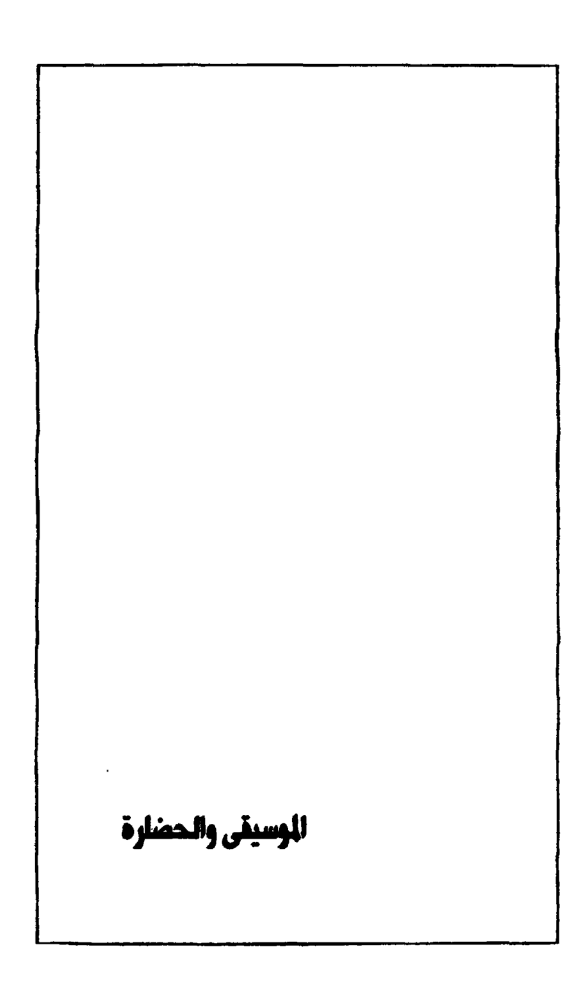
ترجمة :

إحمد حمدى محمود

مراجعة: د. حسين فوزى

الموسيقى والحضارة




الموسيقى والحضارة



مهرجان القراءة للجميع ٩٦

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

الموسيقى والحضارة
تأليف: بول هنرى لانج
ترجمة: د. أحمد حمدى محمود
مراجعة: د. حسين فوزى

الغلاف
الانجاز الطباعى والفنى
محمود الهندى

الجهات المشتركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة الحكم المحلى
المجلس الأعلى للشباب والرياضة
التنفيذ: هيئة الكتاب

المشرف العام
د. سمير سرحان

الموسيقى والحضارة

بول هنرى لانج

ترجمة د. أحمد حمدى محمود

مراجعة : د. حسين فوزى

علـى سـبيل التقـديم ٠٠٠٠

لأن المعـرفة اهم من الثروة واهم من القـوة فى عالمنا المعاصر وهى الركيـزة الأسـاسية فى بنـاء المجتمعـات لمواكبة عصر المعلومـات ٠٠ من هنـا كان مهرجان القراءة للجميـع دلالة على الرغبـة الطمـوحة فى تنميـة عـالم القـراءة لدى الأسرة المصرية اطفالا وشبابا ورجـالا ونسـاء ٠٠

وكان صـدور مكتبة الأسرة ضمن مهـرجان القراءة للجميع منـذ عام ١٩٩٤ إضافة بالغـة الأهمية لهـذا المهـرجان كاضـخم مشروع نشر لروائع الأدب العـربى من اعمـال فكـرية وابداعية وايضـا تراث الإنسانية الذى شـكل مسـيرة الحضـارة الإنسانية مما يعتبر مواجهـة حقيقيـة للأفـكار المـدمرة ٠

هـكذا كانت مكتبـة الأسرة نافـذة مضـيئة لشـباب هـذه الأمة على منـافذ الثقـافة الحقيقيـة فى الشرق والغـرب وعلى ما انتجتـه عبقـرية هـذه الأمة عبـر مسـيرتها التنـويرية والحضـارية ٠٠

ان مئـات العنـاوين وملايين النسـخ من اهم منـابع الفـكر والثقـافة والإبـداع التى تطـرحها مكتبـة الأسرة فى الأسـواق بأسـعار رمزية اثبتت التجـربة ان الأيـدى تتخـاطفها وتنتظـرها فى منـافذ البيـع ولـدى باعة الصـحف لهـو مظهـر حضـارى رائع يشـهد للمواطن المصرى بالجـدية اللازمة والرغبـة الأكيـدة فى الإسـهام فى ركب الحضـارة الإنسـانية ويأخـذ مكانه اللائق بين الأمـم فى عـالم اصبحت السـيادة فيـه لمن يملك المعـرفة وليس لمن يملك القـوة ٠٠

د ٠ سـمير سرحان

الموسيقى والحضارة

بول هنرى لانج

ترجمة : د . أحمد حمدى محمود
مراجعة : د . حسين فوزى

تغير المثل الفنية

كانت النهضة فى ذروتها تدل على معانى السكينة والثقة واكتمال الوضوح عند الانسان . اذ كان الانسان القوى الرصين العاقل الذى استوعب فى ذاته الحضارة الكلاسيكية هو المقياس المثالى لكل الأشياء . وتركزت المعانى الجمالية التى سادت العصر على الاتساق والتآلف والوضوح والشمول والوحدة مع التنوع . وبينما ظل النصف الأول من القرن السادس عشر مشغولا بصفة اساسية بمشكلة المكان ، وبتطبيق قواعد المنظور، والنهوض بها ، وبتصوير الجسم الانسانى ، ازداد اهتمام نصف القرن الأخير بالجانب الانفعالى من « الفعل الانسانى » ، فمنه تنبع وحدة المكان والزمان فى العمل الفنى . فالمكان قد بدا فيما مضى مجرد صورة بحتة للوجود ، تتركز المشكلات الفنية حول تحديده . اما الآن فقد تحول الى ظاهرة يمكن الشعور بحيويتها. كان الرينسانس تواقا لتحقيق أسمى كمال لكل الأجزاء بحيث يتالف منها وحدة عضوية . وكان شعور فنان « عصر النهضة »

تجاه المكان مماثلا لاحساسه بالطبيعة : الوضوح والهناء . فنه المعمارى ممشوق رشيق . فالقصور والأبهاء ذات العماد والحدائق متفتحة ، يشع النور فى كل ركن من أركانها . وخلق الفنان لنفسه نموذجا بطوليا ، لم يكن فارس العصور الوسطى بدرعه ووقاره، بل البطل الوسيم عند القدماء .

غير الباروك جو هذا العالم ، وطرح « ميكل انجلو » كل هذه المعانى جانبا . فقد عادت الى الظهور فى أعماله الدوافع الميتافيزيقية القوية التى عرفناها فى العالم القوطى . غير انه لم يتحقق التوفيق بين المعانى المتعارضة فى وحدة متناسقة . فثمة ظلال من المأساة الغامرة تخيم على أعماله . ان شخوص « ميكل انجلو » تتلوى وتئن وتتأوه . فهى تصبو الى التسامح الروحى ، ولكن ضخامة كتلها الجسمانية تجعلها اسيرة للدنيويات والمحسوسات ، ربما أكثر من المخلوقات الفانية المألوفة . وستظل الأجسام الضخمة العجيبة التى خلقتها خياله رموزا لاسار المادة ، وللشوق الى النقاء العلوى ، واشتهائه . وعاد تمجيد السمو والجلالة مرة أخرى ــ مثلما كان الحال فى العصر القوطى ــ كتعبير عن الروحانية ، ولكن على وجه مختلف . ففى العصر القوطى ، كان له معنى موضوعى ساذج هو التعبير عن النظام الاكليروسى . أما هنا فهو تعبير عن الخوارق وما يتجاوز البشر . وتغير فن العمارة كذلك ، ففقدت العناصر المعمارية معناها واهميتها الأصلية فى البناء ، وأصبحت ــ كما هو الحال عند ميكل انجلو ــ اشكالا للتعبير عن قوى لا عقلانية . فكل العمدان عنده تتوجع ، والعوارض تتأوه من ثقل ما تحمله على كاهلها . لقد أصبحت الأشكال الجزئية الآن خاضعة لشكل الكل ، خضوع التابع للمتبوع . ولم يعد الجمال يعبر عنه فى تآلفات وديعة رخيمة ، بل فى قوة ثائرة فوارة منتزعة من عواصف الوجدان . فمن الآن

وصاعدا ، تضاءل معنى العمود بمفرده . وانما تظهر العمد بعضها فوق بعض لتوكيد معنى الفضاء الذى تخلقه وبعث الحياة فيه . لم يعد التكوين الفنى قائما على مادية العناصر وصلابتها ووزنها . بل غدت هذه العناصر شخصيات حية وأشكالا معبرة . وما جعله « ميكل أنجلو » والباروك فى باكورته مقصورا على عناصر التكوين أصبح يسود البناء بأسره فى ذروة الباروك . ان ما نراه لم يعد مجرد بناء ، بل دراما ، شخوصها الجدران والأعمدة والأبهاء الداخلية والواجهات الخارجية . وبينما حرصت العمارة الايطالية على اتباع أسسها العقلانية — اذ انها لم تكن قادرة على التخلى عن هذه الخاصة الجوهرية من خصائص اللاتين — انتهت هذه الخصائص المتدفقة الى أعنف تعبير عنها فى الباروك الألمانى.

وتميزت الفنون التشكيلية أيضا بغلبة العناصر الزخرفية وتحلل الوحدة العضوية الى وحدة شعورية ، والاعتماد على النور والظلال كعناصر فى التكوين . وتوقف الفنانون عن الاضافة، واتجهوا الى المضاعفة ، وقام الجريكو ، المصور اليونانى الجنس الذى تجسدت فيه روح الباروك الاسبانى ، بخلق أكثر الرموز اقناعا لهذه الروح الخيالية . اذ تبدو شخوصه المنبعجة ، وفى احجامها المتفوقة ، كأنها جاءت من عالم آخر . فيمكن ان يلمح فيها شىء قريب من السمة التعبيرية بمعنى تجاهل الواقع . هذا التأثير السحرى مع الاستغراق الدينى فيما وراء الحياة قد جعل شخوص « الجريكو » تبدو كالمأخوذة . ولو اننا عجزنا عن ادراك هذا الاستغراق الدينى عند الفنان ، فان عالمه يظل مغلقا أمامنا الى الأبد ، لأن هذه الروح المتسامية فى نشوة تسود كل أعماله ، حتى عندما يصور لنا عاصفة على طليطلة . ان هذا الولع بالتسامى ، وهذا العالم المسحور ذاته — وان بدا أقل ارتجافا فى احاسيسه — يسود أعمال « الونسو كانو » (١٦٠١ —

١٦٦٧) كبير المعماريين فى كاتدرائية غرناطة ، ومصور البلاط عند فيليب الرابع ، وكذلك فى أعمال « خوان مونتانيس » ، (١٥٨٠ — ١٦٤٩) أعظم مثال اسبانى فى عصره ، وأعمال فرانشيسكو ثورباران (١٥٩٨ — ١٦٦٢) رسام حياة الرهبان والموضوعات التاريخية . واذا تأملنا لوحات « ثورباران » ، فاننا سنتعرف الى عالم القديسين الأسبان ، حيث يقف الرهبان أمامنا بحجمهم الطبيعى فى حالة أقرب الى الغيبوبة ، تحيط بهم كتب الصلوات الضخمة ، والاقداح ، والصلبان ، وهم يتمتمون الصلوات باللاتينية ، ويرتسم على وجوه بعضهم تعابير من الوقار الرهيب . بينما رفع البعض الآخر عينيه فى نشوة التجلى ، انه عالم فريد ، ولكنه العالم نفسه الذى زود الفن الباروكى بأقوى الحوافز الروحية . وتعرض عالم (عصر النهضة) الذى جمع بين الوضوح والطواعية والعمق والرقة والشاعرية للوهن أمام هذه الأغوار القاتمة الخفية والمشاعر المضطربة والشوق الى اللامتناهى . فانسان الباروك يعشق القلق والتوتر وجو المآسى الداهمة . ويضيق صدر الفنان الباروكى بصرامة الأشكال وتناسب الأبعاد ، اذ يرى ذلك مغالاة فى التزام النظريات وحجرا على الحرية ، وهو المنجذب الى كل جديد ، الحفى بكل غريب ، يتعارض مع مراسيم الفن المألوفة . لا يستهويه أساسا ما يعتبره فنان الرينسانس جمالا وكمالا . ولا هو يعنى باتساق الأبعاد فى ذاته . بل يميل الى عدم التناسب جزافا ، والى الأقيسة الخارجة عن الحدود ، لانه يسعى لأحداث تأثير والتعبير عن مزاج معين . ما يتوق اليه هو اطلاعنا على دراما ، لا اهمية لمكوناتها ، ما دامت قوة الحركة فيها واضحة . ومن الخصائص الأساسية لهذا الفن الافتتان بالفضاء والنور وما لا توقفه الحدود . ومن المستطاع ملاحظة ذلك بالفعل عند « تينتوريتو » وتعد صورة « الجنة » فى قصر الدوج بالبندقية أكبر لوحة زيتية رسمها فنان فى العالم

ولا جدال ان هذه الصورة الهائلة ومساحتها ثلاثون قدما فى أربعة وسبعين قدما قد احتاجت الى عون نفر من المساعدين ، وان كان تكوينها من ابداع فنان وقع بكل وضوح فى سحر الباروك الباكر .

و « لميكل أنجلو » و « كارافاجو » و « الجريكو » ، وغيرهم من الشخصيات العظمية فى مطالع الباروك نظراء بين موسيقيى العصر يماثلونهم فى الجراة واتساع الخيال والقوة والموهبة . لقد اختفت أناشيد الجماعات ، دون الآلات (آكابيـــالا) ، باتزانهـــا ورقتها ، وكانت المثل العليا لعصر النهضة ، وغابت معها حضارة البلاد الواطئة الموسيقية . اذ أصبح الايطاليون ملوكا بغير منازع، بل ملوكا لا حد لسلطانهم على عالم الموسيقى . وكان من الطبيعى ان يترك عصر الباروك الناهض طابعه وروحه على الفن الوثيق الصلة بالكنيسة . فقد تركت المؤثرات القوطية ــ عند عودتها ــ اثرا واضحا على الموسيقى لا يقل بأى حال عن اثرها فى الفنون التشكيلية . ان التيارات الموسيقية الجارفة نفسها التى لاحظناها فى مؤلفات « أوكجيم » ــ تيارات النغم التى ترمز الى ما يتعذر الافصاح عنه ــ قد ظهرت فى التآلفات الخيالية الشامخة عــند الجياشة بتآلفاتها الروحية ، التى تبدو طورا قاتمة ، وطـــورا الفينسيين . ان موسيقى « بالسترينا » فى شيخـــوخته ، وهى آخر متهللة ، تعكس فى هذا الدور الباكر روح الحركة المناهضة للاصلاح الدينى ، كما تتجلى حرارة الوجدان الدينى عند الاسبانى « فيكتوريا » وكأنها ترجمة لابتهالات القديسة تريزا الى لغــة الموسيقى . بيد ان هؤلاء الموسيقيين العظام لم يستطيعوا نسيان التعاليم الموسيقية التى شبوا عليها ، فظلوا مقيـــدين بأسلـــوب « الاكابيللا » ، وأصبحت موسيقاهم رمزا مقنعـــا للفن الـــكنسى الكاثوليكى .

والفنان العظيم الذى ظهر فى أواخر العصر الايطالى الفلمنكى ، وحقق الغاية التى بدأها « فيليرت فى البندقية هو جوفانى جابرييلى (١٥٥٧ — ١٦١٢) . ان عالم الدراما الشامخ فى عهد الباروك ما زال حيا فى الحان هذا الفنيسى الشبيهه بفن افريسكو نغمى رحيب ، فى تعدد كورالاته ، ووفرة الآلات التى يتألف منها أوركستراه . وطغت الحيوية الفياضة فى موسيقاه بتعدد الوانها وانفعالاتها وتوهجها على الأثر العظيم للفن البالسترينى ووقاره . فمنذ ذلك العهد ، انتهت مدرسة روما ، واودعت أعمالها فى الأرشيف — ان صح مثل هذا القول . نعم ان شهرة كبار الاعلام ، وبخاصة « بالسترينا » ، ما برحت كبيرة . غير انه تحتم ارجاع ذلك أساسا الى مكانته الرسمية والفنية السالف) . وان اختفاء القدرة على فهم الفن البالسترينى فى غضون فترة قصيرة لا تزيد عن الربع قرن بعد وفاته لأبلغ دليل على ما صادفه الباروك من اعجاب وتأثير هائل . وفى الحق ، لقد خضع حتى أقران فنان روما العظيم — فيما يبدو — خضوعا كاملا لاغراء موسيقى الآلات الجديدة . فقام « فريشيسكو انيريو » باعداد مصاحبات من الآلات لقداسات « بالسترينا » ، كما حدث شىء مماثل لموتيتات « لاسوس » المجيدة . فتم اعداد « قداس البابا مارسيلوس Missa Papae Morcelli نا بعد تضخيمه ، فتحول مؤلفا هائلا متعدد الكوراسات على الطريقة الفينيسية ، ولم يمض أكثر من عشرين سنة أخرى حتى قيل بان نماذج البوليفونية الغنائية — وبخاصة أعمال بالسترينا — انما هى مؤلفات وقورة ، جديرة بالمتاحف . وواصل ، بين الفينة والأخرى ، عدد من الموسيقيين المتازين ، من بينهم بعض الشخصيات الأساسية فى فن الباروك ، الكتابة فى الأسلوب الكورالى القديم ، الا انه منذ ذلك الحين ، قد اصبح ينظر الى مثل هذه الأعمال الصعبة على انها لأغراض تعليمية فحسب . وحتى مؤلفيها انفسهم اصبحوا

يصفونها بانها مؤلفة « على الطريقة القديمة » . ومنذ ذلك العهد ، بدأ النظر الى الكتابة الكونترابنطية البحتة على انها « مجـــرد مسائل حرفية » . وحتى يومنا هذا ما زال ينظر الى ما يعرف « بالأسلوب المقيد » أو « الكونترابنط المقيد » برغم أوصابه انه من المستلزمات الضرورية لاعداد طالب التأليـف الموسيــقى — وبوسعه بعد التمرس به أن ينتقل الى الكونترابنط « الحر » ، والتأليف غير المقيد .

واكتشف الباروك الباكر الامكانات الضخمـــة الكامنـــة فى الأصوات المليئة بالحيوية ، والتى تصدر عن الآلات الموسيقية . وادى الاندفاع المتزايد نحو كل شامخ محكم لامع الى نمو سريع مدهش لموسيقى الآلات ، فغدت منذ ذلك الحين شامخة لامعة — وهى التى ظلت دائما منذ ذلك العهد انسب واسطـــة لعـــرض البراعة الفوتيوزيـــة والتزاويـــق — وتحـــولت الريشيركـــارى و « التوكاتا » على ايدى « كلاوديو ميرولو » و « جوفـــــانى جابريلى » الى قوالب كونترابنطية ذات نظام منطـــقى للآلات ، لا صلة لها بالنماذج الغنائية السالفة . وظهرت « الفوجـــة » — القالب الأساسى لموسيقى الآلات فى الباروك — عندما رسا « الريشيركارى » على معالجة التاليفة اعتمادا على لحن اساسى واحد . وثمة اثر آخر لأسلوب اشتراك اكثر من كورس فى الانشاد وهو اشراك الآلات المتفردة لتعزف سويا . ففى كنيســـة سان مارك بفنيسيا يعزف ارغنان سويا ويتنافسان فى الاجادة . وهذا يقودنا الى ميدان من أهم ميادين موسيقى الباروك : الا وهو مبدأ الكونشرتو ، اى الموسيقى التى تعتمد على المواجهة والمباراة . فعندما قام « جابرييللى » بنقل حرفية الكتابة لكورسات متعددة الى مجموعات الآلات ، فانه وضع أساس الأوركسترا الحديث . ولا يصح وصف طريقته فى الكتابة للآلات بانها توزيع مـــوسيقى

بمعناه الحديث ، وان كان هدفه قد اتجه يقينا الى الجمع بين الآلات الموسيقية ، واستخدام آلات معينة بقصد التلوين الموسيقى . ان العامل الأساسى فى هذه الأعمال ليس طريقة تجميع الأصوات ، ولكنه التلوين الصوتى . وتذكرنا الوان أوركسترا « جابرييلى » بألوان مواطنه ـ تسيانو من حيث الدفء ، والبريق الذهبى والشفافية .

وبذلك يكون الطابع التصويرى لفن الباروك قد ظهر بصورة ملحوظة فى الموسيقى . اذ يعد الاتجاه المتزايد لابراز الكلمات الهامة فى النص باستخدام فقرات ميلودية او هارمونية معينة ، والتلاعب بالنور والظل ، واستخدام التنافر والتلوين الكروماتى ، للتعبير ، واصداء الكورسات المزدوجة ، من الوسائل التصويرية، بالمقارنة بالخاصة الاكثر اعتمادا على الخطوط التشكيلية فى موسيقى الرينسانس . واسترعى انتباه المؤرخين التغيير الكبير فى الأسلوب الذى بدا انه قد تحقق فى صورة ثورية حوالى سنة ١٦٠٠ . وما دامت علوم الموسيقى ترتكن الى كتب التراجم ، والى الترتيب الزمنى للأحداث ، ولا تعنى بغير القمم العليا وفوراتها الرومانتيكية ، فان الكتاب لن يستطيعوا رؤية اكثر من المشاحنات الأدبية الكبرى التى احاطت ظهور الأساليب الجديدة ، وبشرت بها . وهكذا قيل ان صالون الكونت « جوفانى باردى » النبيل الفلورنسى المثقف ، وصاحب النزعة الانسانية (الهيومانية) هو المكان الذى ولد فيه الأسلوب الجديد . ومع عدم التقليل من أهمية هذه الجماعة من الانسانيين ، الا أن الأساليب الموسيقية الجديدة لا تظهر للوجود من مجرد تأملات ومساجلات ادبية . فثمة اسباب عميقة الجذور لهذا التحول ترجع الى التباين الأسلوبى القديم بين الشمال والجنوب .

وظل اسلوب البلاد الواطئة لغة موسيقية دخيلة بالضرورة على العبقرية الايطالية حتى فى صيغتها الايطالية ، وحتى بعد

استمرار وجوده الفعال المثمر فى تلك البلاد ما يقرب من القرنين .
وفى الوقت الذى كان فيه فن بالسترينا هو المثل الأعلى للموسيقى،
وعندما بلغ المادريجال أرشق صوره واكملها ، تقدمت الرقصات
الغنائية القديمة للقـــرويين « كالفروتـــولا » و « الفيـــلانيلا »
و « الباليتى » و « الكانزونات » تطالب بالاعتراف بوجودها .
واحدثت النبرات الايقاعية القياس لهذه الأغانى تغييرا فى البناء
الموســـيقى (المقســـم الى خـــانات موســـيقية) mensurel
للأسلوبين الفلمنكى ، والفلمنكى الايطالى الخالى من النبـــرات
والمتدفق فى صورة مستوية . فبدلا من التقابـــل الكـــونترابنطى
السليم ، والبراعة فى معالجة المتناظرات على نحو عجيب ــ تلك
الخاصة التى كانت شرطا لا غنى عنه للأسلوب الفلمنكى ــ اتجه
المادريجال الايطالى المتاخر ، تمشيا مع روحه العامة واتجاهـــه
الفنى الى قبول الايقاعات الدينامية للفيلانيلا ، والكانزونـــات .
وبدلا من الخطو الهارمونى المتناسق فى عناية ، فانها قـــد تمتعت
بالتحويلات الكروماتية المثيرة واللفتات الهارمونيـــة الأخـــاذة .
واما كيف اقتحمت روح « الكانزونات » و « الفيلانيلا » ، اسلوب
« الاكابيلا » الايطالى الفلمنكى متفقة مع المظهر الفنى لمطالـــع
الفنيسى . فقـــد ظهـــرت اثـــاره فى الكـــونشرتوات الكنســـية
concerti ecclesiastici للموسيقى البولونى المتـــازة « ادريانـــو
بانكيرى » (١٥٦٥ ــ ١٦٣٤) التى نشرت سنة ١٥٩٥ ، بعـــد
موت « بالسترينا » و « لاسوس » بسنة واحدة . وتكشف هذه
المؤلفات للكورس المزدوج والأرغن المصاحب عن ايقـــاع نابض
منتظم يمكن ادراكه من مدونة الأرغن ، حيث يلاحظ تركيب الصوت
الغنائى الاعلى مع صوت القرار . هذا و « المدونة » باكملهـــا
مقسمة الى مازورات بخطوط راسية . ان هذا الادراك الجامع
بين قوة التعبير والوضوح الايقاعى يتجلى فى المنسوجات الحديثة
للأناشيد الجريجوريانية . فبعـــد ازدهـــار موســـيقى الآلات ،

واضمحلال الأسلوب الغنائى البحت ، وبعد ما يشبه النسيان الكامل للتراث الجريجوريانى ، ازداد اعتماد الغناء البحت على موسيقى الآلات ، وموسيقى الآرغن بوجه خاص . وحوالى سنة ١٦٠٠ ، أبيحت بصفة رسمية المصاحبة الارغنية للأناشيد الجريجوريانية ، بل والاستعاضة عن الأصوات الآدمية بالارغن، أو استخدامها بالتناوب . وبدلا من التمسك بالقواعد المتحكمة فى استخدام المتنافرات — التى روعيت بكل دقة منذ عهد « ماركيتوس » (من بادوا) حتى بوساطة كاتب موسيقى تقدمى مثل « زارلينو » — اتجه الموسيقيون الى البحث عن سبل أحدث فى الجمع بين الهارمونيات . وبهذا أضحى البناء الهارمونى الحديث بأكمله ملك أيدينا . وعندما تحدث « مونتفردى » ، أعظم عبقرية موسيقية فى الباروك الباكر ، عن « الأسلوب الموسيقى الثانى — seconda prattica musicale » واحد من أول أنصار الأوبرا فى مهدها وهو « جوليو كاتشينى » مجموعته للمادريجال والكانزونات « بالموسيقى الحديثة Nuove Musicle » ١٦٠٢ فانهما قد أعلنا للعالم عن ميلاد أسلوب موسيقى جديد كلية ، وباقدامهما على ممارسة موسيقى مستحدثة ، وشن « جوفانى ارتوزى » راهب سان سالفاتورى فى بولونيا حملة شعواء على « المدرسة الجديدة» واسمى هجاءه : « بحث فى أوجه نقص الموسيقى الحديثة — ١٦٠٠ » وهذا يعنى الأسلوب الموسيقى الحديث قد عرف معرفة كاملة حتى قبل نشر بيان (مانيفستو) كاتشينى . ان المناقشات المذهبية الزائلة التى دارت حول المتوافقات والمتنافرات المستندة على نظرة واسلوب عهد ولى وانقضى قد افسحت المجال للاحظات سيكلوجية وصحيحة . فلقد أدرك « ديكارت » فى كتابه « مجمل الموسيقى Compendium Musical ١٦١٨ » الطبيعة الحقة للنبرات المهلة « السنكوب Syncopation وعرفها على نحو رائع عندما ذكر ان الأنغام المهلة « المسنكبة » لها وقع مثير attentionen

وذهب المدريجال عند « مارينزو » وغيره من الكروماتيين الى ما هو أبعد فى توطيد الأسلوب التعبيرى الدينامى الجديد ، فاستخدم أسلوبا موسيقيا حديثا تماما ، غير مفهوم لرجل مثل « ارتوزى » .

ويظهر ولو الباروك الباكر بالتعابير الدينامية المغرقة فى أعمال أبعد المتطرفين فيما يدعى بالمدرسة الكروماتية : دون كارلو جزوالدو (أمير فينوزا ١٥٦٠ ـ ١٦١٤) . ثمة أوجه شبه فريدة بين هذا الأمير الموسيقى ومعاصره المصور « كارافاجو » . فبعد أن ابتعد كارافاجو عن التقاليد ، قام بخلق أسلوب تميز بعنفوانه وبتوزيع النور والظلال وتعدد الألوان وعمق الانفعال ، الا أن تكويناته المصورة الرائعة كثيرا ما تعرضت للمسخ بتأثير افتتانه « بالنزعة الطبيعية » . ويماثل « جزوالدو » كارافاجو فى ولعه الشديد بالتجارب . ويبدو انه قام مثل أقرانه (الرومانتيكيين) فى القرن التاسع عشر بتجربة التآلفات الهارمونية والتحويلات السلمية على لوحة مفاتيح آلته الموسيقية . وبذلك اهتدى أحيانا الى أسمى الأنغام ، والى أغربها فى أحيان أخرى . واستطاع هذا الموسيقى العبقرى خلق أسلوب فى عصره ، ظل بلا نظير لعدة قرون ، وهو ما يرجع ـ من ناحية أخرى ـ الى هذه التجارب الفطرية ، ومن ناحية أخرى الى التطبيق للتواصل للنظريات الموسيقية الجديدة « لفيشنتينو » و « زاريلنو » . وبلغ الأسلوب التصويرى الدينامى للباروك الباكر قمة المغالاة فى مادريجالات « جزوالدو » . كان « جزوالدو » لا يعنى بغير التعبير عن المضمون الشاعرى والدرامى للنص ولا يبالى بالوحدة المقامية (السلمية) فالمادريجال عنده تسلسل حر من الانطباعات والصور والفورات الموسيقية . وكثيرا ما جاء بلغة هارمونية خلابة ، وتنافس تحويلاته الجريئة البارعة تحويلات « مارينزيو » و « مونتفردى » . هذا

ان لم تتفوق عليهما . بيد انه ينبغى اعتبار الكثير من مادريجالات جزوالدو — ان لم يكن اغلبها — صالحة للاطلاع فحسب ، فان اداءها بوساطة مجموعة غنائية ، يكاد يكون مستحيلا بسبب تلاحينها المهلهلة المفزعة غير الصلحة للغناء .

الرومانتيكية فى الباروك — المسرح

فى نطاق التيار الكبير للباروك ، يمكننا أن نلمح ازديادا فى شيوع الالحان الشعبية ، واتجاها رومانتيكيا قد انحدر من رومانتيكية القرون الوسطى ، رغم ظهوره فى عهد الباروك . وفى ايطاليا ، عادت رومانسات الفروسية الى الظهور فى بداية الباروك ، كما ازدهرت أشعار الملاحم التى اتصفت بطولها واثارتها للملل . واصبحت روح الادب خاوية متحذلقة ، وتراجعت الالهامات الخلاقة الجريئة أمام البلاغة المعقدة المصطنعة ، وتحولت الايديلات — وهى قصائد قصيرة ذات طابع باستورالى رعوى وريفى سادت خلال عصر النهضة — الى شعر باستورالى عاطفى ، حظى بأكبر قدر من الشعبية . ثمة نوع آخر من هذا الشعر يعرف باسم « مارينزمو » نسبة الى « جامبتيستا مارينى » (١٥٦٩ — ١٦٢٧) صاحب الأسلوب المزوق الظنان الذى يماثل فى الأدب الانجليزى نوعا من الأسلوب المغرق فى التصنيع المستمد من « يوفويس » Euphues (١٥٧٩) تأليف جون ليلى « وهو الأسلوب المعروف باليوفويزم » euphuism . ومن دلائل شيوع هذه النزعة الأدبية على نطاق كبير ظهور حركة اسلوبية مماثلة فى اسبانيا تدعى « بالجونجورية » Gongorism نسبة الى « لويس دى جونجورا » (١٥٦١ — ١٦٢٧) الشاعر الاسبانى المسرح المتأنق ، وتشهد أشعاره ، وما فيها من غموض مقصود وتكلف ، بعدم تناسب هذا الفن مع روح الباروك .

وعلى نقيض كل ذلك ، فان العودة الى احياء كوميديات « بلاوتوس » و « تيرنس » كان من جرائها تقديم نماذج تالدة من النماذج تمثل شخصيات ايطالية . اذ عادت أشعار «الفشتنينيى» الساخرة الخليعة وهى من بواكير الشعر الايطالى ، كما عادت شخصيات « الميموس » وهم فئة من أهل التقاليع القديمة المعروفة. وتم بعد ذلك انشاء عصبة الأفظاظ congrega dei Rozzi سكانيا ، مما ساعد على احياء « القارص » الفلاحى ، وكانت قد ذهبت نسيا منسيا . وشارك « اريوستو » و « اريتينو » و « جراتسينى » و « انجيلو بيولكو » وآخرون فى تاليف هذه الكوميديات المرحة الخليعة . على ان بعض المفكرين من امثال ماكيافيلى وجواردانو برونو لم يتمالوا عن محاولة الكتابة للمسرح الشعبى ، وكان هذا يتمثل فى الكوميديا « ديلارتى » التى اعتمدت على ارتجال التنكيت والتبكيت ، وتجاوبت مع رغبة الشعب فى التهريج والهزل على حساب نماذج لأنواع من الشخصيات . اما المغنون الشعبيون ، أولئك الأوغاد المرحون الوقحاء — أسلاف أمثالهم ممن يشاهدون الى يومنا هذا فى المدن الايطالية ينشدون ملاحمهم التى تتندر بحكايات الفروسية الشائعة . لم تكن هذه المشاهد مجرد انماط من وحى الخيال ، بل كانت هى الحياة ذاتها. لقد كانت الدراما أكثر صور الفن ملاءمة لاحتواء التعبير عن الروح الأدبية فى عصر الباروك بوصفها اقرب صور الفن الى الحياة . كما حدث أن الروح المناهضة للبروتستانتيه ، والرغبة الملحة فى التجديد ، والولع بالدعابة ، لقيت فى المسرح بيئة موائمة ملائمة . ولعل المسرح لذلك قد أصبح أمثل ما يشخص عصر الباروك . فالروح المسرحية تسود كل صور التعبير فى فن الباروك . وكان « رمبرانت » ينتقى من الأحداث المشاهد التى ترتفع فيها الأفعال الى ذروتها . اذ كان ما يسترعى انتباهه هو الصراعات الفكرية والرؤى المثيرة التى تهز النفس . فسواء أكان

المشهد تضحية ابراهيم بابنه اسماعيل ، أو قيام العاذر من قبره أو « فقأ عينى شمشون » ، فان رمبرانت كان يلتقط الواقعة فى أكثر لحظاتها تأثيرا وحسما ، الى درجة انه قد أصبحت المشاهد ذاتها مواقف درامية .

وكما تحولت محاورات الرعاة الساذجة فى الزمن الخالى الى تراجيديات « اسخيلوس » و « أوريبيدس » ، كذلك مهدت مشاهد القرون الوسطى وروايات « الأسرار الدينية » والمواعظ ، لدرامات « مارلو » و « شكسبير » . ولا يخفى أبطال شكسبير أصلهم الباروكى الرومانتيكى . لقد انحدروا من عالم الخرافات والأساطير ، ومن « الحوليات » والملاحم حيث يتضخم كل شىء حتى الانسان . لم يعتد القارىء الحديث الاعتقاد بأن الرومانتيكية المسيحية كانت وراء هذا الفن . ولعل الرومانتيكية المسيحية التى خلقت الباروك ستبدو له أكثر وضوحا فى « الفردوس المفقود » لميلتون ، أو « ارتقاء الحاج » لبنيان ، ويربط هذا العمل الأخير بالعصور الوسطى عدد لا يحصى من الخيوط ، كما ان بطله « كريستيان » وثيق الصلة ببطل الموعظة التمثيلية فى القرون الوسطى ، المسمى « افريمان » أى فلان . وها نحن أولاء نصادف بين أهم أنصار المسرح الجديد « اجناتيوس لويولا » وسلك الرهبنة اليسوعية التى انشأها ، ويكشف مسرح الباروك برمته عن علائم هذا الأصل ، حتى فى فروعه البعيدة الصلة بالعالم الكاثوليكى .

سبق أن تحدثنا عن « التمارين الروحية » للويولا التى أصبحت أساسا لتعليم الرهبان اليسوعيين ، والارستقراطية الكاثوليكية ، وأشرنا الى الوسائل العملية والسيكلوجية البارعة المتمة فى هذه التمارين ، لالهام المشاعر والذهن وتحريكهما ، حتى يمكن توحيد هذه القوى لغايات دينية . ومن المهم ايضا ملاحظة الحرص على الربط بينها وبين الموضوعات الدنيوية والاشارة الى أحوال البشر

بعامة . ويكشف الاطلاع على بعض « التأملات » فى « التمارين » عن بناء فنى تجلت فيه الطواعية الدرامية . فلا عجب اذا الهمت هذه الجذوة الدرامية الحماس فى الرهبنة الفتية المتحفزة لتوكيد رسالتها . أما متى ، وكيف ، اتقدت هذه الشرارة ، فأمر لم يتضح بعد ، وان تحتم الاعتراف بالدور القوى الذى شارك به الموقف الدينى والدراما البروتستانتية الانسانية فى معاهد التعليم . بدأ المسرح اليسوعى من الجنوب قرابة منتصف القرن السادس عشر ، ثم انتقل الى الشمال ، وغزا البلدان الألمانية الجنوبية ، وظل قائما حتى عصر التنوير ، وسوف يزداد ادراك سر شعبيته الهائلة ، اذا راعينا الأعمال المسرحية التى قامت بها فى العصر الوسيط فرق من غير رجال الدين ، والتى لم ينس أمرها بعد . فعندما أعيد اشعال هذه الجذوة أثارت تلك الأعمال « الحمى المسرحية » التى تعد من سمات عصر الباروك . وكان من اثر نجاح « اليسوعيين » أن اقتفى اثرهم « البنديكتيون » و « السنسترسيون » والفرنسيسكان والاغسطنيون ، وبلغ الحماس للمسرح حدا لا نظير له ، وبخاصة التمثيليات الدينية التى زادت من حيث العدد زيادة ملحوظة على الروايات الدنيوية فى القرن السابع عشر بالمانيا . ومن المستطاع حدس أهمية المسرح اليسوعى وشهرته الواسعة من الحملة المريرة التى وجهتها حركة التنوير اليه ، والى الافتتان بالمسرح بعامة .

فاذا تجاوزنا الروايات الدينية ، والمواكب ذات المظهر المسرحى ، وانتقلنا الى الكلام عن المسرح بمعناه الصحيح فاننا سندرك التغيرات العميقة التى احدثتها روح الحركة المناهضة للبروتستانتية فى غايات المسرح ، بل وفى وجوده . لم تكن الأحداث الدرامية هى التى تشغل بال المؤلف ، بل رد الفعل لدى جمهوره. اختفت المظاهر التصويرية والتشكيلية لعصر النهضة ، ولم يعد المسرح غاية فى ذاته . اذ مد المؤلفون والممثلون أيديهم الى جمهور

المسرح وقالوا له : « انك انت الذى تموت هنا ، انت الآثم الذى ستحل بك اللعنة ! » وتمشيا مع الروح الجديدة ، اختفى المسرح القديم الذى كان منفصلا عن الجمهور ، وتم الجمع فى وحـدة واحدة بين مكان العرض الذى كان بلا حدود ومكـان الرؤيـة والاستماع ، وأصبحت لعمارة المسرح الانسانى (الهيومانستى) القديم حدود واضحة المعالم ، بعد أن كانت غير محددة ، والمناظر تواجه المشاهدين ، وكأنها جدار . وشيد « أندريا بالاديو » فى « التياترو الأولمبى » بفيشنتسا (١٥٨٠) خلفية دائمة من المناظر وفقا لقواعد المنظور المعمارية بعد حساب دقيق ، للايهام بحقيقة المشهد . اما مقدم خشبة المسرح « البروسنيوم » الذى كان يفصل فيما مضى المسرح عن القاعة فقد أصبح يأوى الآن الأوركسترا ، بل لقـد انضـمت « بنـاوير » البروسـنيوم الى ما فوق جـورة الأوركسترا ، وكثيرا ما كان الموسيقيون يجلسون فيها ، ومن ثم سميت « بألواج الطرومبيت » . لم يعرف مسرح الباروك طريقة عرض المشاهد المسرحية التى تبدو كأنها لوحات مرسومة موضوعة فى اطار (فهذه الفكرة من منجزات القرن الثامن عشر) فلم يكن مسرح الباروك مستقلا عن المكان الذى يشاهده منه المتفرج ، فقد كان هذا شريكا فى العرض ، ودوره هو الفرجة والانصات .

علاقة الدراما بالشعر والموسيقى

كلمة « درامى » فيما يتصوره الناس عادة مقصورة على معنى واحد هو الأحداث والأفعال الخارجية التى تمثـل صراعـا بين شخصيات فردية ، وان كان هناك معنى آخر « للدرامى » ، أو لما نسميه بالدراما الداخلية ، التى تعنى الصراع بين قوى مختلفة داخل نفس الفرد . ولا يستطيع الشعر الدرامى فى الواقع أن

ينقل الينا الا ما تتمخض عنه هذه الصراعات ، لانه مرغم علـــى تحويل كل شيء الى رموز فكرية مشخصة . والشعر قادر على تمثيل حالات عقلة عابرة أو مجموعات منها . أما الموسيقى فانها قادرة على تمثيل هذه القوى فى صراعها ذاته ، وبذلـك تزودنـــا بدراما حقة متحررة من كل ما هو مادى ، ومـرئى وملموس . فالموسيقى هى لغة الروح ، ووسيلة التعبير عن الأفعـــال التى تدور فى أعماق الوجدان . ان هذا الطابع الأســاسى للموسيقى يجعلها معبرا طبيعيا ووسيطا فعالا فى نقل الأفكار الفنية التى تعد أساسا من نتائج تجارب عقلية . وبذلك تكون الدراما الموسيقية حصيلة الاتصال بين هاتين التجربتين المختلفتين ، كما تظهر فى صورة فردية مختلفة . لأول وهلة ، يتراءى لنا امكان تطبيق هذه القاعدة الدرامية على أية دراما ، وان أية واحدة منها يمكن أن تتقبل اللحن الموسيقى . ولقد قام موسيقى معاصر مرموق بانتقاء مختارات عشوائية من مجلة أمريكية معروفة ، ثم وضع لها ألحانا طريفة . غير انه لا وجود لأية ضرورة ملحة تطلب مثل هـــذه الموسيقى . ولما كانت هذه الموسيقى مغتصبة لا تستطيع تبريـــر وجودها ، وتفتقر الى اية ضرورة روحية ، لذا فانها لا تتصف بالدرامية . ففى أية حالة تضاف فيها الموسيقى الى الشعر أو الدراما بغير حاجة ملحة فانها تصبح عبئـــا ، لانهـــا فى حـــالة انتزاع ينابيعها الحافزة الطبيعية ستصبح « طليقة » تدور حول نفسها على غير هدى ، محاولة الاستعاضة عن مبرر وجودها برشاقتها الشكلية والحسية ، وبقدرتها على التصوير . ولا وجود لمثل اوضح تبدو فيه الموسيقى مجرد زائدة اضافية افضل ممـــا تدعى « بالجراند أوبرا » ولا وجود لأية موسيقى أشد اعتداء فى صخبها وتكلفها وتفاخمها من « الجراند اوبرا » التى ظهرت من أيام مايربير حتى الوقت الحالى ، لأنها مرغمة على صرف انتباهنا عن زيف طابعها .

ولكن ثمة صورا كثيرة للعالم تبدو ناقصة بغير الموسيقى ، وتتطلب مشاركتها . اذن هناك نطاق رحيب ، تربط فيه الموسيقى نفسها بالشعر والدراما ، فثمة دراما لا يمكن التعبير عنها تعبيرا كاملا الا بوساطة الموسيقى ، كما لا يمكن للموسيقى وحدها نقل هذه الدراما ، الى السمفونية الكلاسيكية ، تلك الدراما الشاملة التى تدور فى اللامحدود . فلا وجود فى الموسيقى — اذا توخينا الدقة — لوسائل تصويرية — تساعد على التمثيل والتوضيح لانها تلجأ الى سبل أخرى كالقوالب والايقاعات .. الخ لتيسير فهمها . وكى تستطيع الموسيقى تحويل عالمها الفكرى الى عالم مجسم ينبغى ان تتحالف مع فن آخر ، أو فنون اخرى . ونحن اذا فكرنا بالرباعية الشهيرة فى الفصل الأخير من ريجوليتو لفردى حيث يستحضر الأبطال الرئيسيين الأربعة على المسرح فى نفس الوقت كنتيجة طبيعية للموقف الدرامى ، فاننا ندرك على الفور اننا فى حضرة ظاهرة قد تمخضت عن هذا التحالف . فهى قد تحققت بالفعل نتيجة لتحالف فنين فى أرض محايدة ، لاننا هنا لسنا فى نطاق الموسيقى البحتة ، ولا فى نطاق الشعر الدرامى البحت . فالشخوص الدرامية اربعة تعبر عن أربع حالات مختلفة للعقل فى وقت واحد . وهذا امر يمكن أن يتحقق اعتمادا على الدراما الموسيقية ، لان الموسيقى تجمع تدفقات عواطفهم المختلفة فى صورة متجانسة واحدة وتطبعها بطابع مستساغ . ان للدراما الموسيقية دائما أعداء ، وسيقفون لها بالمرصاد فيما يحتمل . اذ يشعر كثير من النقاد ان الناس فى الحياة العادية يتكلمون ولا يغنون عندما يريدون التعبير عن المشاعر والأفكار . ولكن ما دام الناس يتهللون عند شعورهم بالسعادة ويضحكون ويغنون ، وما داموا يولولون ويصيحون بتاثير اوجاع الالم والتعاسة ، فان الأوبرا ستظل تصادف ترحيبا من الكثيرين ، لانها لا تحاول اعادة تقديم ظواهر الحياة وحسب ، ولكنها تقدم الحياة ذاتها ، وتصور

الانسان كما هو فى عالم المشاعر ، التى لا يمكن لمسها والتعبير عنها بوساطة الكلمات وحدها . انها لا تسعى لتحليل الشخوص بالوسائل العقلية ، ولكنها تضع هذه الشخوص أمـــام أعيننـــا وآذاننا ، وهى تتخلق وتتفاعل .

اسلاف الدراما الموسيقيــة

تنحدر التراجيديا الكلاسيكية من طقوس ديونيسوس . فهى نبعت ، مثل كل مسرح آخر من شعائر العبادة . وظلت التراجيديا عند اليونانيين القدامى طقوسا حتى بعد أن فقدت الروابط المباشرة التى تربطها بالشعائر الديونيسية . وتنحدر الدراما الايطالية من أناشيد « اللاودى » (المدائح الدينية) وكان الدين هنا أيضـــا بطابعه الدرامى مصدرا للمسرح . وربما اعتقد المرء انه كان فى وسع روايات الأسرار والمعجزات فى البلدان الأخـــرى — والتى انحدرت من اصول مماثلة — ان تنتج فنا مماثلا ، ولكن شعـــر « اللاودى » قد نبع من الشعب ، فلم تستعمل لاتينية الكنيســـة على الاطلاق . فالاخوان البسطاء الذين ينتمون الى أوضع طبقات المجتمع كانوا من الأميين الذين لا يعرفون غير لغتهم الأصليـــة ، ولكنهم كانوا يعرفون أهازيج الشعب ورقصاته ، التى لا يراهـــا المتفيقهون فى الدين جديرة بأية عناية .

وتطور من « المدائح الدينية » فى صيغها الدرامية نوعان هما الماجى « maggi » والتمثيليات الدينية « sacre rappresentazioni » والنوعان فى الواقع شىء واحد متماثل ، فيما عدا ان « الماجى » كانت الصور الريفية من « روايات الاسرار الايطالية ، بينما كانت « التمثيليات » من صنع الحضر . واحتفظت الماجى بطابع «المدائح الشعبية الساذجة » . اما التمثيليات فتطورت الى مسرحـــيات

مرتبة متأنقة . فلقد زودتها فلورنسا ، البلد المحب للفن وهى موطن التمثيليات بفخامتها الفنية المعتادة . وشهدت سجلات الأحداث بوفرة العناية بتقديمها فى سائر انحاء توسكانيا . يبدو كأننا نتحدث هنا عما اشتهر فى القرن التاسع عشر باسم الـ Tesamtkuntswerk اى العمل الجامع لسائر الفنون والآداب .

ولكن فى القرن السادس عشر تمتزج أجزاء من الطقوس والتسبيحات وبعض المدائح ، والرقصات والاغانى الدنيوية والأغانى الفنية المتعددة السطور اللحنية ، ووصلات تعزفها الآلات . تتقدم لها جميعها معزوفة استهلالية « انترلود » . كانت الأغانى تلحن للأصوات المنفردة والكورس ، وتضمنت الرقصات كل الأنواع المكنة . وهذه العروض اقرب فى الواقع الى الأوبرات من أى شىء آخر ، وان كانت النقلة من « التمثيليات الدينية » الى الدراما الموسيقية قد تحققت تدريجيا ، ومرت بحلقة متوسطة فى شكل « الفافولا باستورالى » Fauola Pastorale (حدوتة ريفية) .

والمسرح الباستورالى مشابه فى صميمه للتمثيليات الدينية ، من حيث الغناء والعزف ، لأن أصله يرتد الى الأناشيد الرعوية اللاتينية « فى عصر النهضة » وكانت هى أيضا غنائية . كانت التمثيليات الرعوية مزدهرة فى بلاطات ايطاليا خلال عصر النهضة فى مطالعه ، وتاثرت بلمسة درامية من المشاهد والفارصات (الهزلية) الريفية فى المسرح الشعبى . وازداد قالبها حبكة بتاثير التراجيديات والكوميديات التى بدات تظهر فى بوادر المسرح الايطالى الأدبى . ولم يكن فى وسع الروايات الباستورالية — بمجرد انطوائها تحت لواء المسرح — ان تغيب عن نظر العلماء الكلاسيكيين والشعراء المقلدين لشعراء اليونان واللاتين وان تخضع لتجاربهم ، فسرعان ما خضعت لقواعد ارسطو ولزومياته وتوافر للتمثيلية الباسنورالية بعد « امينتا » لتاسو والراعى

الوقى ، « لجوارينى » قالب ، أصبح منذ ذلك العهد نموذجا اقتدى به كل المؤلفين اللاحقين . واعتمدت نصوص الأوبرات الأولى على هذه الأعمال ، وعنها نقلوا الادعاء بانها تمثل التراجيديات القديمة المجددة . ثمة أصلان ليريكيان اذن للرواية الباستورالية ، وهى حقيقة تفسر اعتدال نصيبها من الطابع الدرامى . فهى خليط من السرد الدرامى والشعر الليريكى والاغانى ، اكثر منها دراما بالمعنى الصحيح . وتنساب محاوراتها وأجزاوها الكورالية الليريكية فى تحول طبيعى نحو الموسيقى ، بمجرد اتجاه الالقاء المتلاعب الرشيق الى الشجى . وبهذا تمكنت الرواية الباستورالية من خلق نوع جديد هو الميلودراما التى نقلتنا على الفور الى عالم الأوبرا . ومن ثم تكون الموسيقى قد قامت بدور هام فى هذا الشعر « الرعوى » منذ بدايته ، وعلينا أن نذكر ان العنصر الليريكى — لا الدرامى — هو الذى قام أساسا باستلهام الموسيقى . وهى حقيقة غريبة سوف تواجهنا مرارا .

ثمة مصدر هام آخر للمسرح الغنائى هو « الانترميزو » (= الفاصل) « والانترميزو » كان فى الأصل مشاهد بسيطة تدرج وسط التمثيليات الاحتفالية الكبيرة ، وسرعان ما أضحى هذا « الفاصل » مركز اهتمام النظار بفضل فخامته التى تمثل افضل تمثيل الباروك الباكر . علينا الا نعتقد أن الاهتمام بالجمع بين الموسيقى والمسرح قد اقتصر على اسلاف المباشرة للأوبرا ، أو على المدرسة الأوبرائية الأولى فى فلورنسا .. اذ كان الجمع بين الموسيقى والمسرح ، والشعور بالتجاوب القائم بينهما ، شائعا . واهتم كثير من الفنانين والأدباء بما اتبعته هذه المسائل الآسرة . وتم لحين عدة أشكال متنوعة صالحة للمعالجة الدرامية ، شملت الكوميديات المدريجالية من تأليف « فيكى » Vecchi ومشاهد « السندرو ستريجو » الدرامية التى حظت بشعبية

كبيرة ، كما تضمنت التراجيديات ذات النزعة الكلاسيكية فى المسرح الايطالى . اذ كانت الموسيقى تصاحب تمثيليات أوربيكى Orbecchi لشينزيو Cinzio وسوفونيسبا Sofonisba لتريسنو Trissino و « ماريانا » لدولتشى . كلها مصحوبة بالموسيقى . والظاهر أن هذه الموسيقى لم تكن مقصورة على غناء الجماعات (الكورس) ، ويبدو ان « جابرييللى » الأكبر (أندريا) قد سبق الكثيرين ممن زعموا اعادة الكشف عن التراجيديا الكلاسيكية ، لانه لحن « أوديب الملك » لسوفوكليس. ورغم ان كورسات جابرييلى قد كتبت بأسلوب بوليفونى ، الا انها قد تضمنت فقرات للغناء الفردى وكشفت عن حرص الموسيقى على المحافظة على أوزان الشعر فى الترجمة الايطالية ، حتى يعبر تعبيرا صحيحا عن شاعريتها ونبرات القائها .

ومع هذا فلا دراما دون شخصيات ، فلم يكن فى وسع الألحان الكورالية « للكوميديا ديلارتى » — كالكوميديات المادريجالية — ان تتحول الى كوميديات موسيقية حقة ، لأن الألحان البوليفونية — حتى فى حالة اعتمادها على براعة فيكى ورفاقه — لن تستطيع ابراز دور الأفراد فى الحركة المسرحية . على انه الى جانب الاتجاه العام نحو خلق المسرح الموسيقى ، كان هناك اتجاه فى الحرفية (التقنية) ووسائل التعبير الخاصة بالمؤلفات الموسيقية لابراز الملامح الفردية أو على الأقل نحو تفضيل دور رئيسى على الأدوار الأخرى . فعند أداء « المادريجال » و « الشانسونات » جرت العادة على تخصيص الصوت الأعلى (اى الأحد فى ترتيب الأصوات ، وهو التنور للرجال والسوبرانو للنساء » للصوت المنفرد (السولو) ، بينما تعزف الأسطر اللحنية الأخرى آلة أو أكثر تقوم بما يشبه مصاحبة المغنى المنفرد . وعلى الرغم من ان مثل هذه العروض لم تسجل دائماً بالكتابة خلال مطالع الرينسانس (النهضة) ، فما من شك فى ان العرض المعتمد

على المونودية كان شائعا ، لاننا نصادف قرب نهاية القرن بالفعل مادريجالات للغناء المنفرد . قد كتبت بكل وضوح على هذا النحو. ووجه « كتكلدى » الانتباه الى مادريجالات « لوزاسكو لوزاسكى» (مات سنة ١٦٠٧) المعلم المشهور « لفريسكوبالدى » ، التى كتبت لسطر لحنى واحد أو اثنين أو ثلاثة بمصاحبة هاريسيكورد فجاءت بغير حاجة الى اضافة جديدة . ورغم ان المادريجالات قد نشرت سنة ١٦٠١ ، الا ان المقدمة قد بينت بجلاء انها قد القت قبل هذا التاريخ بعدة سنوات . والغناء الذى يعتمد على مصاحبة آلة مفردة ليس بالطبع اكتشافا جديدا . فلقد ظل من الممارسات المألوفة منذ عهد « التروبادور » و « الميزنجر » . وخلال عصر النهضة ، قدمت هذه الاغانى المصاحبة موسيقى ممتازة ، فى « الرومانسات » و « الفلانثيكو » الاسبانية ، التى كانت تغنى بمصاحبة العود . واحتوت « المشاهد الدينية » ايضا على الكثير من الاغانى المنفردة المصحوبة بالعود أو الفيول ، كانت تضمن فى سياق الحركة الدرامية .

ظهر الأسلوب المونودى الجديد اذن بعد عدة مقدمات وتجارب حديثه . وحدث ذلك فى نفس الوقت على وجه التقريب فى الاغانى وحفلات الكنيسة والأوبرا الفلورنسية . ويعد « جيوفانى باتستا دونى » (١٥٩٤ — ١٦٤٧) رجل القانون والعلامة الكلاسيكى واللغوى وصاحب الكتابات فى موضوعات الموسيقى اهم مصدر يمكننا الرجوع اليه لمعرفة هذه الفترة الحيوية التى شهدت هذا التغيير الكبير فى الأسلوب . فقد تحدث « دونى » عن أسلوب التلاوة المونودية الجديد بحماس عظيم ، واعتبره خطوة حاسمة تجاه أداء النص على خير وجه اعتمادا على مغن منفرد . واعتقد أن أداء هذه الأغانى المونودية بأسلوب التلاوة أقرب الى الكلام المعتاد منه الى الغناء ، ومن المقدر أن يحدث تأثيرا وجدانيا مباشرا اكثر من البوليفونية . ومن الأنواع

الأخرى التى ذكرها « دونى » الى جانب. أسلـوب التـلاوة stile recitativo أسلوب المشاهد التمثيلية stile rappresentativo وينتهى إليه كل الألحان التى قصد بها العرض المسرحى . بقى بعد ذلك مصطلح آخر هو الأسلوب التعبيرى stile expressivo يدل على اى نوع من الموسيقى الغنائية يجمع فى وحدة كاملة بين الشعر والموسيقى ، وفيه مطابقة مثالية بين الفكرة الشاعريـة والتعبير الموسيقى ، حيث تصادف النبرات العاطفية للنص صدى عاطفيا مماثلا فى الموسيقى . وهكذا تمخضت الحرب التى شنت ضد الأسلوب البوليفونى فى العصر السابق عن نتيجة ملموسة ، هى اسلوب جديد فى التعبير الموسيقى اعتبره ممارسوه أسمى بصورة قاطعة من اسلوب عصر النهضة ، واقدر على نقل خلجات المشاعر والعواطف الانسانية .

الدراما الموسيقية الباكرة

تمخض عن الاعجاب الذى لا حد له بفنون العصور القديمة وآدابها ــ الحقيقى منها والمتخيل ــ انشاء جمعيات واكاديميات علمية اضطلعت برسالة حضارية جليلية الشان فى حياة الفكـر الايطالى ، انتقل أثرها الى ما وراء جبال الألب والبيرينيه . وبعد نهاية القرن ، فقدت اغلب هذه المنظمات دافعها الأصلى ، ورغم احتفاظ بعضها بحماستها الأصلية ، وبنظرتها الجماليـة ، التى اتجهت الى الصقل اكثر من اتجاهها الى الخلق ، الا انها بدت فى عالم الباروك الدينامى فى غير موضعهـا ــ جماعـة من رجـال الأدب والفن الممتازين الذين حظوا مثل الأكـاديميين فى عصرنـا بتقدير عظيم من العالم الرسمى . ولكن الفن الحى قد نظر اليهم باستخفاف . « كانت ايطاليا مزدحمة بالشعراء والناثرين من كل

نوع ، بينما انتشر النقاد والخطباء والنحاة والأساتذة والأكاديميون كالعشب الغريب فى الحقل (*) » .

ونشأت « الكاميراتا الفلورنسية » ، الجماعة الأدبية الفنية، وسط هذا الجو وهذه الاتجاهات . والى جانب النبلاء « جوفانى باردى » ، و « الكونت فرنيو » ١٥٣٤ — ١٦١٢ و « جاكوبو كورسى » الذين تولوا رئاسة الكاميراتا ، كان من بين الأعضاء : الشاعران « أوتافيو رينوتشينى » ١٥٦٢ — ١٦٢١ ، و « مارينو وكيابريرا » والمغنيان « بيرى » و « كاتشينى » ، وصاحبا النظريات الموسيقية « فينشنتو جاليلى » ، مع الاكتفاء بذكر افضل المعروفين من بينهم . واضطلع الأدباء بدور توجيه نشاط هذه الجماعة التى اقتصر نشاطها على الفن . وتولى الزعامة الكونت باردى نفسه و « مى » و « فينشنتسو جاليلى » ، وكانوا من المغعمين اعجابا بالعالم الكلاسيكى ، ومن المعنيين خاصة بموسيقى القدامى . أما « جاليلى » فيبدو انه قام بدور الروح الرائدة ، وهو من الموسيقيين المتعددى الجوانب ، وان كان لم يتابع الدراسات المعتادة لمعاصريه . وتصدى هذا الذواقة الذكى فى عنف لا لفن العصر السالف العظيم فحسب ، بل ضد نظام البوليفونية واعتبرها انتهاكا لمذهب القدامى (أى الاغريق) فى الفن بوضوحه وبساطته . ونشر جاليلى سنة ١٥٨١ عملا أسماه Dialogo Della Musica Antica e Moderna عبر فيه عن افكاره فى اسلوب عدائى عنيف ، كما الف لتدعيم وجهة نظره عدة أغانى للصوت المنفرد بمصاحبة العود . وجرت العادة على اعتبار هذه الأعمال أسلافا للأوبرا ، وقد ضاعت من أسف ولم تعد معروفة للخلف . ولكن هل يصح القول بان ما صادفناه عند الكاميراتا فى بداية عهدها كان يمثل الدراما بالفعل ؟

(*) تاريخ الادب الايطالى لفرنشسكو دى سانكتيس .

« جالت بخاطرى فكرة وضع كلام متآلف ، نوع من الموسيقى، يتقيد فيه الغناء الصميم لصالح الكلمات » . يتبين لنا من هذه العبارة المأخوذة عن مقدمه « كاتشينى » لكتابة : الموسيقى الحديثة Nuove Musiche — وكان مؤلفه يحترف الغناء ، وعلى شيء من الخبرة فى التأليف الموسيقى مثل اغلب المغنيين فى القرن السادس عشر — انه لم يتجه الى ابداع دراما جديدة ، بقدر البحث عن اسلوب فى الغناء يناسب المغنين وغاية النزعة الانسانية (الهيومانيه) . كانت الحركة باكملها مجرد دور من الاتجاه العام لزيادة التقريب بين الشعر والموسيقى . فلقد تم فى وعى فى أواخر عصر النهضة العناية بأجراس الشعر ، وسلاسته ، وبخفة انطلاق الايقاع . وتنافس الشعراء والموسيقيون فى حماسهم لتحقيق وحدة كاملة بين الكلمات والموسيقى ، فاشترك « تاسو » مع « جيزوالدو » ، و « كيابريرا » مع كاتشينى ، فى العمل على زيادة تطويع الشعر للغناء ، وصلاحية الموسيقى للتعبير . وبهذا هناك آنئذ ازدهار كبير للشعر التوقيعى ، قام فيه شعراء الكاميراتا بدور هام . واحتفظ كل من الشعر الليريكى والموسيقى بصلاتهما الوثيقة الى عصور حديثة نسبيا ، وان كان العنصر الموسيقى فى هذه الوحدة قد تعرض لتغيرات أساسية . فقد تمخض الجمع بين الشعر الدرامى والموسيقى عن مشكلة آزلية شغل حلها جميع الموسيقيين منذ عهد « مونتفردى » ، مع تفاوت فى النجاح ، انه الصراع بين العنصرين الأساسيين فى هذا النوع الذى يجمع بين الأدب والموسيقى . حاول الموسيقيون والشعراء والفلاسفة زهاء ثلاثة قرون ، العثور على موازنة وارتباط صحيحين بين هذين العنصرين . فالمسرح الليريكى ، والدراما البحتة ليسا متماثلين ، ولا يشتركان فى نفس المقومات . وما لم نعترف بالأوبرا كصورة مكتملة مستقلة من صور الفن ، لها قوانينها الخاصة

بها ، فاننا سنرتكب خطأ جسيما مثلما فعل فاجنر فى فلسفته لفن الاوبرا ، تميزت بألمعيتها ، وان كانت فى غير محلها على الاطلاق .

ولقد عبر المتقدمون من أنصار الدراما الموسيقية فى ديباجة أعمالهم عن الاعتقاد الراسخ « بقيام القدامى من اليونانيين والرومان بغناء التراجيديات من أولها لآخرها على المسرح » . ومهد هذا الفرض الطريق لظهور الدراما الموسيقية أو الأوبرا . ومع هذا فليس فى مقدور حماسهم للكلاسيكيات مهما بلغت حرارته، تبرير استنتاجاتهم التاريخية الخاطئة عن طبيعة التراث الكلاسيكى، ولا تضليل المؤرخين المحدثين الذين لن يعجزوا عن اكتشاف الخصائص الايطالية الأولية للمسرح الغنائى وراء هذا الطلاء الكلاسيكى الهزيل . لقد بحث الانسانيون (الهيومانست) الفلورنسيون عن الدراما الموسيقية عند القدماء وان كان ما اهتدوا اليه هو الدراما الموسيقية للعالم الحديث . ولكن هل كان فلاسفة الذوق الفنى بعيدى الخطأ عندما اعتبروا الدراما اليونانية أوبرا مع الموسيقى opera in musico . ومع التسليم بانهم لم يعرفوا الكثير عن الموسيقى القديمة — ومعرفتنا بها شحيحة بما غيه الكفاية — الا انهم قد استطاعوا ادراك الخاصة الليريكية فى الدراما اليونانية ، كما استنتجوا ان الغناء لم يقتصر على الكورسات ، لوجود آريات حقة متناثرة فى الدراما . ففى ذروة (الانفعال) ، تمهد الأحداث لمواقف ميلودرامية ليريكية ، تطلب الموسيقى ، مثلما يستدعى برج الكنيسة وجود الناقوس . ولا جدال ان الدراما اليونانية فى طبيعتها الأساسية فن ليريكى ، ولا شىء يوازيها من حيث ليريكيتها فى العصر الحديث غير المسرح الايطالى، ومن ثم يمكن تصور اعتبارها كالأوبرا ، لأن « الأوبرا » تتضمن الموسيقى ، والموسيقى مرادفة لليريكية . غير ان هناك سببا آخر عميق الجذور يفسر ما بين الأوبرا الايطالية والدراما

الكلاسيكية من قرابة . فكلاهما قد نبع من عبقرية « أمـــة » . ولا يمكن الحكم على الموسيقى البسيطة فى الدراما اليونانيـــة ، والموسيقى البسيطة فى الأوبرا الايطالية (التى تعد بسيطة نسبيا بمقارنتها بالمبدعات الأوبرائية للأمم الأخرى) واتباع المعيار العام للموسيقى . اذ لا يمكن مقارنة الريتورنيـــلات (الترجيعـــات) البسيطة فى « اورفيو » لمونتفردى . بالسمفونيات الهائلة فى القرن التاسع عشر . وليس من المستطاع قياس رسيتاتيف « يوميلى » البطولية — وان كانت مقتصدة الى درجة عجيبه — بالفانتازيات الكورالية العظيمة فى الأوراتوريو الحديث . ان الواجب يقتضى الحكم عليها فى حيزها فحسب ، حيث ينظر اليهـــا على الـــدوام كمنجزات مجيدة فى المسرح الغنائى .

ان مشكلة العلاقة بين الموسيقى والدراما وثيقة الاتصـــال بروح البلد الذى ظهرت فيه . فالعبقرية الألمانية تعشق الاستغراق فى الأحلام والتأملات الميتافيزيقية ، ومن ثم لا تعد دراماتهم الليريكية اوبرات بمعنى الكلمة ، اى وحدات متآلفة من الشـــعر الدرامى والموسيقى ، لان الموازنة بينهما تتعرض للخلل بفعل شطحـــات الخيال والرمزية . ويصح نفس الكلام عن الفن الفـــرنسى مـــع اختلاف ، وهو اعتماد التوازن على عوامل أخرى ، وهى هنا : الحركة . ولقد تحدث « بوالو » عن استحالة كتابة اوبرا جيـــدة perce que la musique ne sait narrer (لان الموسيقى لا تقدر على السرد) وان كانت القدرة على السرد القصصى التى انكر الأديب الفرنسى الكبير توافرها فى الموسيقى ليست جوهر الموسيقى الدرامية . وكثيرا ما تناسى الموسيقيون الفرنسيون هذه الحقيقة الأخيرة (*) واقروا نقد بوالو اذ انفردوا بالانغمـــاس فى

(★) لا أحسب الفرنسيين يوافقون على ما يقوله عنهم هذا العلامة . فهو هنا واضح ضعف الالمام بروح المسرح الفرنسى الكلاسيكى — المراجع .

وصف الأفعال والأحداث الخارجية . ان المسرح الفرنسي يعنى « بالحركة » أكثر من عنايته بالعواطف ، فهو لا يستغرق فى انقلابات الانفعاليـة للدرامـا ، وتعنيـه قبل كـل شيء فى نظرته الى العواطف الجوانب العملية التى تشارك فى « الحركة » . وعرض الموضوع بطريقة الحكاية ، وخاصة فى المطـولات الخطابيـة (tirades) لا تبدو انها تناسب الأوبرا . فالأوبرا تدخل فى صميم الواقع in media res ، بلا حاجة الى الذاكرة أو المنطق وغيره من ملكات العقل . ان هذا لا يعنى عدم امكان لجوء الأوبرا الى السرد . فلو قام الموسيقى بانعاش تلاواته بالانفعال بدلا مـن اللجوء الى التفاصيل التى يمكن التعبير عنها بوساطة البلاغـة وحدها ، فقد يحقق هذا نتائج باهرة .

فى ايطاليا وحدها نرى تحقق « الزيجة المقدسة بين الدراما والموسيقى » على نحو متآلف حقا . فالايطاليون يستمعون الى الأوبرا فى نشوة لانها لغتهم الحقة ، اللغة المعتمدة على العاطفة الخالصة المتحررة من قيود العقل . فهم يستغرقون فى العاطفة بلا نقاش ، ويشاركون فى المتعة دون محاولة لضبطها . وساعدت تلك الخصائص على ازدهار النوع المميز من الموسيقى الذى ندعوه بالأوبرا . والأوبرا — مع بعض الاستثناء — فن ايطالى صرف ، لأنها فن شعب يفيض بالحياة والفن . على ان المقصود بذلـك ليس الأوبرا التى وضعت أسسهـا جماعـة الكاميراتـا ، او الدرامات الموسيقية التى اتجه السادة الفلورنسيون الى خلقهـا بعد الرجوع الى نماذج المسرح اليونانى .

وينحدر النشاط الأدبى للكاميراتا من الشعر الليريكى . ولقد شب « أوتافيو رينوتشينى » ، وهو أول من كتب نصا للأوبرا ، على اشعار الرينسانس فى عصره ، وهو فن كان فى طريقه الى الاضمحلال بالفعل . وفى دراماته ، تركيز على الروح الليريكيـة

(أى الغنائية) رغم مستلزمات المسرح ، وضرورات الأحـداث الدرامية الواضحة ، والغاية المعترف بها الخاصة باعادة احيـاء التراجيديا الكلاسيكية . كان « رينوتشيني » وهو سليل عائلـة فلورنسية نبيلة ، شاعر بلاط . اذ كان يعبر فى مبدعاته الليريكية والدرامية وفى روح أعماله دائما عن الولاء لسدة الحكم ، ومجد فى اغانيه أعمال أولياء نعمته الأمراء ، وكتب رواياته للترفيه عنهم . وفى بلاط المديتشى ، المولع بالأبهة والمظاهر ، كان هناك افتتان بوجه خاص بالحفلات التنكرية والباليهات والكرنفالات . وفى كل المناسبات الاحتفالية كالزفاف أو زيـارات الشخصيـات المرموقة ، أو الكرنفالات ، كانت تقام حفلات مسرحية ينفق عليها بسخاء . وشارك « رنوتشيني » فى الكثير من هذه الاحتفالات ، وكان طبيعيا أن يكون هو بالذات انسب شخص لتحقيق الغايـة التى تطـالب بهـا « الكاميراتـا » ، وهى احـياء التراجيديـا الكلاسيكية . وعند محاولة « رينوتشيني » الاهتداء الى قالب يستحق اسم التراجيديا ، كتب « دافنى » ، التى عرضت أول مرة فى دار « جاكوبوكورسى » سنة ١٥٩٤ ، فيما يحتمل . ولم يستقر الرأى بعد على تحديد هذا التاريخ بصفة قاطعة ، ولو انه من المستبعد أن تكون هذه الواقعة قد حدثت فى تاريخ سابق . اذ بدىء فى العمل بعد انتقال زعامة الكاميراتا الى « كورسى » سنة ١٥٩٢ . وصادفت « دافنى » نجاحا منقطع النظير ، واعيد عرضها فى عشرات السنين التالية . وأحدث « رينـونشيني » تعديلات طفيفه ، بعضها يرجع الى سنة ١٦٠٨ ، وقام حينئذ باعادة تلحين النص بحذافيره « ماركو دا جاليانـو » ١٥٧٥ — ١٦٤٢ — بعد ان كان بيرى وكاتشيني قد أعداه بالفعل — وهو موسيقى اعترف بيرى ذاته بتفوقه عليه . وترجم النص الشهير فى النهاية الى الألمانية بوساطة « مارتين آوبيتس » ، ولحنـه

« هينريخ شوتس » سنة ١٦٢٧ ، وبذلك أصبح أول أوبرا المانية .

لم تزد « دافنى » بالفعل — التى ينظر اليها بوجه عام على انها أول أوبرا — عن تجربة ، وحتى بعد أن أعاد « رينوتشينى » اعدادها سنة ١٥٩٧ فانها لم تبد أكثر من رواية باستورالية (أى قصة رعاة) ذات مسحة درامية . ورغم سذاجتها وافتقارها الى الروح الدرامية الحقة ، الا أن هذه الأوبرا الباكرة قد استطاعت أن تتقدم على كل المحاولات الأولى فى التأليف الميلودرامى . ولقد ضاعت موسيقى « دافنى » الأولى ، وبذلك اصبحت أول اوبرا كاملة بالفعل هى « أوريديتشى » ، التى كتبها « رينوتشينى » بعد تأثره بالنجاح الذى صادفته « دافنى »وكان ذلك بمناسبة زفاف الملك هنرى الرابع ملك فرنسا الى ماريا دى مديتشى . وألف ألحانها « بيرى » و « كاتشينى » . واقيم العرض الأول — الذى اعتمد على ألحان « بيرى » أغلب اجزائه ، وتضمن بضع آريات لكاتشينى — تحت رعاية كورسى بقصر « بتى » ١٦ أكتوبر سنة ١٦٠٠ . ولابد أن تكون المبادىء الفنية لجماعة الكاميرا قد درست بعناية حتى أدق تفاصيلها ، لأن كاتشينى الذى رجع الى نفس النص الذى ألفه « بيرى » قد استطاع الاهتداء الى نتائج مماثلة ، وان كان أى تأمل دقيق للأجزاء الغنائية يبين ان الموهبة الموسيقية عند « كاتشينى » كانت أقوى . وتجسمت فى « أوريديتشى » — التى يمكن بكل اطمئنان تسميتها بالأوبرا من الناحيتين الادبية والموسيقية — كل تطلعات الكاميراتا وخبراتها. فلم يكن النص مجرد رواية باستورالية ذات مسحة درامية ، كما هو الحال فى « دافنى » ، ولكنه كان شعرا دراميا بمعنى الكلمة ، كتب فى لغة جزلة . واستمرت « دافنى » (تدعى بالباستورالى فافولا) (توصف بحدوتة رعاة) ، بينما ظهرت كلمة « تراجيديا»

فى مقدمة « أوريديتشى » . وسرعان ما جاء فى أعقاب ذلك على الفور وصف « اريانا » لرينوتشينى بالتراجيديـا . ولمـا كان رينوتشينى من المواطنين الفلورنسيين لذا تمتد جـذوره امتدادا عميقا فى تراث الليريكيين فى القرن الرابع عشر والقرن السادس عشر . وكان رينوتشينى ضحية « المارينسيمو » الـذى كـان شائعا بالفعل فى الشعر الايطالى . وهـكذا يتضـح ان المسرح الليريكى الجديد قد بدأ تحت رعاية الشعر ، الذى كـان يبشر بالكثير ، وان كان قد ترك بعد تقدم التاريخ الأوبرائى لسـوء الحظ .

ذكر « جاكوبو بيرى » فى مقدمته « لاوريديتشى » انه راقب عن كثب طريقة الناس فى الكلام ، وحاول التزامها فى تعـابيره الموسيقية بالنسبة لكل مستويات الانفعال . وللحصول على هذه اللغة الموسيقية ، رأى التزام نفس الطبيعة فى السطر الغنائى ، الا اذا تطلب التغيير فى معنى النص ، أحدث تغير فى الطبقة ، وعندئذ يتغير التالف الذى اعتمدت عليه طبقة الغناء أيضا . كان أوركسترا « بيرى » صغيرا ، ولم يكن من المفروض ظهوره . فمهمته هى سناد المغنى ؛ وطالب الموسيقى صراحة الا تـكون مصاحبة الآلات سببا فى تحويل انتباه المستمع . أما الكورس فقد شارك بدور فعال فى الرواية . اذ كان يمثل عنصر التأمل (والتعليق) فى الدراما ، كما هو الحال فى الكورس الكلاسيكى عنـد قـدماء الاغريق . والأجزاء الكورالية فى « أوردينتشى » بيرى وكاتشينى مكتوبة فى اسلوب مقبول ، وان لم يتصف بامتيازه . وفى هذا ينم عن عمل هواة موسيقى من النبلاء . ومع ذلك فان هذه الكورالات تبدو اشبه بواحة فى صحراء التلاوات شبه الموسيقية . اذ علينا أن نعترف ان « الريشيتاتيفات » التى تطول دون أن تتضمن أى لحن موسيقى ــ تنشىء جوا من الرتابة يدبو لنا غير محتمل . فهى تعتمد على الكلام لا على الموسيقى . وان كان معاصرو « بيرى »

قد رحبوا بأسلوب التلاوة stile recitativo ، وابدوا اعجابا لا حد له به . ورغم ما يبدو فيه من ثقل فى نظر الدارس الحديث ، الا ان العمل يحمل طابع المحاولة الفنية المتحمسة . وتكشف أوريديتشى عن المظهر المألوف للفن فى دور التكوين وهو يكافح من اجل القدرة على التعبير . بينما كان الموسيقيون واضحى الايمان بانهم فنانون يحسون فطريا بانتهاجهم الطريق الصحيح .

كان « بيرى » و « كاتشينى » و « جاليانو » فنانين متحمسين، ادعوا — واشترك معهم فى الادعاء أعضاء الكاميراتا — انهم حرروا الموسيقى من ربقه البولينونية ، الا ان هذه الموسيقى المتحررة ظاهريا قد خضعت لقيود أشد من اى عهد مضى . فلقد تجمدت فى الريشيتاتيفات الخاضعة للكلام خضوعا صارما ، وبدت مجرد دراما تغنى . والدراما الموسيقة الجديدة كما تصادفنا فى أول نتاج لها عند الفلونسيين لم تكن صورة مستنسخة من التراجيديا الاغريقية ، أو احياء لها . فهى مثل التراجيديات الايطالية فى القرن السادس عشر محاكاة مدروسة ، باهتة اللون رغم امتياز النص، ونحن ننسى مع هذا ان الكاميراتا كانت مكان التقاء الشعراء والفنانين الذين لم يكن بينهم موسقى واحد عرف بتأليفه للموسيقى أو احترافه لها . ولم يكن أمرا مستبعدا أن تتعرض الدراما الليريكية للجمود والتكلف وانباع أشكال مثالية مثل الشعر الموزون المقفى vers mesure للأكاديميين الفرنسيين لولا قيام الموسيقيين الأصالى بانقاذها من يد الأدباء . ومع هذا فقد ضمن النجاح الساحق « لأوريديتشى » مستقبل الفن الدرامى الموسيقى الجديد ، وامسى الآن يترقب العبقرية التى تساعده على الارتفاع من الروايات الاحتفالية البلاغية الى عالم الموسيقى ، وابعاده عن المحاولات الادبية لاحياء التراجيديات القديمة والسمو بالألحان والغناء ووضعها فى موضعها الصحيح ، لا كاتباع للدراما ، بل

روحها النابض . فاذا كان الفلورنسيون قد حاولوا محاكاة الكلام فى صورته العاطفية بالموسيقى . فان محور الدراما الموسيقية قد استطاع تقديم العاطفة ذاتها . وجاء العبقرى الكبير فى صورة موسيقى امكنه ، بفضل عدم تقيده بقداسة أسماء افلاطون وأرسطو ، طوح كل شىء فرض على الموسيقى بوساطة ذوق الثقافة العامة (الديلتانتى) وبذلك ولدت الأوبرا أو الدراما الموسيقية .

مونتفردى

هنا ظهر الى الوجود واحد من أولئك الأفذاذ المقتدرين على خلق شكل جديد فى الفن ، وتنظيمه . وان ما قام به هذا الواحد فى عالم الفكر أشبه بظهور نوع من الكائنات الراقية فى الطبيعة بعد سلسلة من المحاولات العقيمة . لم يكن كلاوديو مونتفردى (١٥٦٧ ـــ ١٦٤٣) موسيقيا فذا فحسب . انما اتصافه بالعظمة يرجع الى قدرته على التأمل والتركيز الشاعرى ، وجديته ، ومثابرته فى سبيل تحقيق مثله . فهو ـــ لا الأدباء الفلورنسيين ـــ أول فنان يعمل على احياء التراجيديا القديمة وابداع دراما موسيقية تجمع بين الكلاسيكية والروح الحديثة . فهو « اسخيلوس » الموسيقى ، وصاحب عبقرية موسيقية خلاقه، لم يهدف الى تحقيق مثل ماض سحيق ، ولكنها ساءت التعبير عن حياته ذاتها ، والحرارة الكامنة فيها . لم يستطع خياله الواسع وابداعه الموسيقى المتعدد الألوان وخصوبته التى لن تنضب قط، وايقاعاته المأساوية (التراجيدية) وقدرته المدهشة على التعبير الدرامى ، الاهتداء الى مجال مناسب له فى الأشكال الموسيقية السائدة فى عصره . فلقد أثبت المادريجال ذاته ـــ وكان من اعظم

أسلافه وأجرأهم — ضيق اطاره وعدم اتساعه ، لخواطره وانفعالاته . وساقته فطرته الى الدراما . غير انه ، بعد التجارب العاطفية فى المادريجال الكروماتية ، لا بد أن تكون تجارب الكاميرانا قد بدت له بدائية فى هرمونيها ، وبنائها ، مبهمة فى شكلها . وبعد أن انحاز دوق مانتوا وعائلته انحيازا كاملا الى الميلودراما ، طالبوا مونتفردى بتلحين دراما من تأليف « لسندرو ستريجيو » وزير دولة مانتوا ، وابن مؤلف المادريجال الذى حظى بشهرة عظيمة كشاعر .

حينما كان مونتفردى يلحن « أورفيو » لستريجيو « ترك لنفسه العنان فى الرجوع الى التراث الموسيقى العظيم فى القرن السادس عشر ، بعد أن نبذه الفلورنسيون الدجماطيقيون . وهكذا تم مزج كل شيء يمكن استخدامه دراميا فى عصر البوليفونية ، مع وسائل التعبير المستحدثة التى جاء بها أسلوب التلاوة stile recitativo . هذه القدرة على الجمع بين القديم والحديث هى التى منحته الثقة والطمأنينة فى الوقت الذى شعر فيه الآخرون بالشك . لعل العامل الأهم هو ان مونتفردى لم يكن من رجال الأدب ، ولم يكن دافعة لابداع الموسيقى اشباع رغبة ذهنية فحسب . فاستطاع فى أول أوبرانه : « أورفيو » — التى يمكن أن نعدها بحق أول أوبرا فى تاريخ الموسيقى — الاهتداء الى أسلوب ذى شخصية فريدة ، ولعل أحدا من الموسيقيين الآخرين لم يستطع تحقيق شيء مماثل فى أول عمل كبير له . وعلى الرغم من بقاء عناصر قصص الرعاة من « الباستوراء فافولا » التقليدية فى « أورفيو » ، الا أن هذه العناصر القديمة قد سخرت لغايات جديدة . ويصح لنا القول ان مونتفردى قد جند كل أسلحته الهارمونية والاوركسترالية المعروفة فى عصره لمساعدته على تحقيق غايته الدرامية . وشارك الأوركسترا فى الحركة الدرامية ، واتجه بكل قوته نحو التعبير النفسانى للموسيقى . لم يعد الأوركسترا مجرد

خلفية تقف موقفا سالبا . بل اتجه الى المشاركة فى ابراز روح العمل الفنى على المسرح . وبينما استعملت « أوريديتشى » مازورات قليلة من موسيقى الآلات ، فقد احتوت « أورفيو » على ١٤ مقطوعة أوركسترالية قائمة بذاتها ، أو « سمفونيات » وفيما بعد ، وتمشيا مع العادات والسبل المتوفرة له ، خفض مونتفردى مصاحباته الأوركسترالية ، واعتمد على الاوركسترا الصغير المألوف . ونهض باللحن الغنائى الصداح « الاريوزو بل كانتو » ، وضيق نطاق تلاواته اللحنية (الريستاتيف ، فاثبت أن صيغ الفلورنتين الخطابية الهادئة التى تطول الى غير حدود ، وتخضع لنبرات خضوعا كاملا ، ليست بما يناسب مؤلف الدراما . فالريستاتيف لا يطول معه لانه سريع الاحساس بالمضمون الغنائى للنص ، فيقاطع التلاوة بفقرات غنائية قصيرة . وساقته نفس النزعة الى « الميلودية » وهى شىء مغاير للحن الغنائى الخفيف الرشيق فى الكانزونيتا ، بل اللحن المعبر بتموجاته الجريئة ، والذى سيطر على الموسيقيين زهاء قرن من الزمان . وكان يفضل على الحوار الملحن افساح المجال للغناء المشترك بين أصحاب الأدوار الأولى فى الأوبرا . وقصارى القول ، توصل مونتفردى الى اسلوب اعتمد على التعاقب الدرامى لألحان ذات قوام موسيقى ، وقدر لهذا الأسلوب أن يسود الأوبرا لمدة مائتى سنة . وهكذا مر انجاز مونتفردى بخطوات مجيدة ، فبدأ بالمادريجال الثورية ، وانتقل الى الدراما الموسيقية المعتمدة على التلاوة الملحنة (الريسيتاتيف) ، وانتهى عند النظرة الأوبرائية الجديدة بالحانها التى لها بدايات وذرى ونهايات . وبذلك مثل واجمل كل الاتجاهات الموسيقية للباروك فى باكورته .

بعد وفاة الدوق فينشنتسو (١٦١٢) ، انتهز مونتفردى الفرصة وسعى للحصول على مركز افضل . واذ ذاعت شهرته فى سائر انحاء ايطاليا ، تسنى له الحصول على احدى الوظائف

الموسيقية المرموقة فى ايطاليا : رئيس الكورال والموسـيقى فى كنيسة القديس ماركو فى فينسيا . وعند وصوله الى هناك ، لم تكن الأوبرا قد بلغت فينسيا بعد ، فاتجه مونتفردى الى تأليف موسيقى الكنيسة وهى أساس العمل الموكل به . ومن حسن الطالع انه أمكن المحافظة على بعض مبدعاته الجميلة فى هـذا الميدان ، وهى ميسورة فى طبعة حديثة .. أما أعـمال المسرح والباليهات والفواصل الترفيهية والدراسات الدينية ، والأوبرات التى ظهرت بعد سنة ١٦١٥ فقد ضاعت . ثم وهن الحمـاس السابق للفنون والترفيه فى الجمهورية ، عروس الادرياتيـك ، بتأثير الوباء الذى انتشر بعد سنة ١٦٣٠ ، واعتزل الفنان الشيخ مباهج الدنيا ، ورسم عام ١٦٣٢ قسيسا ، واعتزل الجمهور .

وانبعثت الحرارة من جديد فى مونتفردى المتقاعد بعد افتتاح أول أوبرا عامة سنة ١٦٣٧ ، وما أعقب ذلك من حماس جماهيرى للأوبرا ، فاستيقظت موهبته الخلاقة ، وردت اليه روحه الدرامية، وكتب حينئذ آخر أوبراته الكبيرة . ونحن اذا اعتمدنا فى حكمنا على الأوبراتين اللتين ما زالتا باقيتين : (عودة أوليس) **Il Ritorno d'Urisse** (تتويج الامبراطورة بوبيا) **L'Incoronazione di Poppea** أمكننا القول بأن هذه الأعمال كانت من المعجزات الحقة فى التصوير الأوبرائى ، والتعبير الفنى عن أعمق المشاكل الانسانية وأكثرها اثارة . وعادت « بوبيا » للظهور فى أيامنا على بعض المسـارح الأوربية . وبفضل نبرات موسيقاها العاطفية ، والذرى العالية فى الحانها المنطلقة المتدفقة ، فانها تحتل مكانا فريـدا فى تراث الأوبرا . ولا يقارن بها غير « فالستاف » فردى — فى كل مـن مأساة خيبة الأمل لدى بطليها وتبدد وهمها ، ثم فى شاعريتهـا الساحرة . فقد ألف مونتفردى « بوبيا » وهـو فى الخامسـة والسبعين وألف فيردى أوبراه فى التاسعة والسبعين .

كثيرا ما شبه الكتاب المحدثون مونتفردى بفاجنر . على انه لو صح القيام بمثل هذه التشبيهات ، فاغلب لظن ان هناك أوجه قرابة أوثق بين مونتفردى وبين « ميكل أنجلو » . فهما أقارب فى كفاحهما الجبار مع المادة والشكل ، وفى حربهما الدائمة لتحرير القوى الانسانية ، وتنديدهما المحزن بخواء الغايات القصوى لحياة الانسان من أى هدف ، وهما ندان كذلك فى عبقريتهما بأسرارها الدفينة ووحشيتها الرهيبة ، التى لا يستطيع ضجيج العالم النفاذ فيها ، ولا أن يخفف من وطانها بلسم الدين أو الحب. ولعل مونتفردى قد شعر بعمق الاحساس بشدة الحيوية المنبعثة من الحضارة الجديدة ، وبما فيها من ايقاعات وميلوديات ظاهرة . غير انه فى نهاية احدى مادريجالاته الجميلة التى كتبها فى خريف حياته عندما اشتكى فى قوله « Sono un deserto » فقد اعترف بانه كان يشعر فى أعماقه بالوحشة الأبدية للصحراء . لقد علمته هذه الوحشة ان استيطان روح الانسان لن يتحقق اعتمادا على اللغو الكلاسيكى ، بل بالتعاطف والحب . واذ كان يتأمل احزان البشر ، بدا له ان الأسى والانفصال هما حقيقة ما يتكشف عن الانسان ، وشعر ان الآلام والعواطف التى لا يروض هى التى صورت الانسان كما هو عليه : مخلوق بائس . فهو كائن « مأسوى » يستطيع العيش على الأرض ، والكفاح والسقوط فى ميدان البطولة . وكتب مونتفردى فى احدى رسائله (ديسمبر ١٦١٦) : « لقد تاثرت الناس بآريانا لانها كانت امراة ، وبأورفيوس لانه كان مجرد رجل » غير ان الفنان عندما أراد تمكينهما من ان يكونا رجلا وامراة فقد صورهما فى أوجاع العاطفة . فعندما سمع الناس بنبأ وفاة أوريديس انهاروا حول أورفيوس . أما تفجع آريانا فهو أغنيه قلب انسان يتوجع ويطالب بالخلاص عن طريق الموت . وفى « بوبيا » ايضا ، ثمة مشاهد للحب فيها شهوة متأججة . فالأصوات تهمس فى دعة

ولطف ، ثم تندلع وتقذف بحممها الحارة . لم يحلم « بيرى » أو « كاتشيني » بمثل هذه النبرات . بينما نحن ما فتئنا نعيش على التراث الدرامى لابن مانتوا الذى يمثل الى جانب رمبرانت ، شاعر الباروك يكشف عن أعماق النفس الانسانية .

لو ان القواعد الصارمة للانسانيين (الهيومانيين) الفلورنسيين المتزمتين هى التى سادت ، لما كان من المستبعد تعرض موسيقانا الحديثة برمتها الى نكسة خطيرة . ان « الكاميراتا » كانت أشبه بجزيرة عجيبة تمثل عصر النهضة وسط عالم الباروك الايطالى العاطفى . ومن ثم بدت غير مسايرة لزمانها ، عاجزة عن تحقيق أى تقدم . وما حدث يصور القاعدة التى طالما تعرضت للنسيان : نادرا ما يكون الفنانون الثوريون التجريبيون هم قادرين على هدايتنا الى أرض الميعاد . فعند الوصول الى حافة هذه الأرض ، تنتقل الزعامة الى الأكثر حرصا وعناية ، وهم مع ذلك من ذوى العقليات القوية الذين يحجمون عن نبذ الماضى ، وهم الى هذا قادرون على استيعاب الحاضر . لم تكن غاية أصحاب هذه الروح فى الباروك الايطالى استرجاع عالم القدامى الخرافى الغائم . انهم كانوا فنانين محدثين يتطلعون بأبصارهم الى الأمام . وبمجرد استيقاظ الموسيقيين من اتباع الاتجاهات القديمة (ويعنى الموسيقيين الحقيقين) فانهم تولوا الزعامة مستحضرين النفائس المنبوذة من القرون الغابرة . فعاد الكونترابنط الى سالف عهده ، واهتدى الى عوالم مستحدثة أثبت فيها فاعليته ، وذلك فى الكورسات الحية بالدراما الموسيقية ، وساعدت استاذية مونتفردى لفائقة فى كتابة الكورالات المدريجالية

على جعل الكورس أداة جد طيعة ، فوقفت الأدوار الغنائية (الآريات) تعارض التلاوات المنطلقة بغير ضابط ، لان (الآريا) تمثل الميلوديا ضد الصيغ الخطابية . وتبدو هذه الميلوديات مستقلة عن قواعد العروض الشعرى ، وغالبا ما يخضع شكلها لحاجات التعبير الموسيقى . ومن الناحية الدرامية ، ينبغى أن تنمو الآريا من الريسيتاتيف باعتبار ان التلاوة الملحنة هى العامل الدرامى الذى يمثل تطور الأحداث ، بينما تعمل الآريا على ابراز روح الدراما فى عواطف غنائية (ليريكية) رحيبة . وكانت هذه المعانى معروفة على خير وجه لدى أوائل واضعى النصوص ، وقد أظهر « رينوتشينى » تبصرا دراميا عندما جعل « تفجع آريانا » — وهو المونولوج العظيم ، وربما قلنا أعظم آريا فى الأوبرا — المحور الجوهرى لدرامته . ان ما تدمه لم يكن مواعظ خطابية ، أو اشعارا ماديجالية لا تقدم ولا تؤخر ، بل كان تعبيرا صادقا عن الأسى . واستطاعت المؤلفات الموسيقية التى تمخضت عن اشتراك مونتفردى مع « رينوتشينى » أن تحدث أثرا الى درجة ان كل « بيت يقتنى هاربسيكورد أو عودا كان يمتلىء بنبرات آريانا الحزينة ، تغنى بصوت مرتفع » انه لمن المستطاع كتابة فصل كامل فى تاريخ الموسيقى عن هذه الأغنية الحزينة ، التى حظيت بالاعجاب ، وقلدها كل موسيقى حتى نهاية القرن . ولم يكن الايطاليون وحدهم هم الذين تأثروا بنبراتها الانسانية العميقة، بل تأثر بها موسيقيو البلدان الأجنبية أيضا ، ومن بينهم احد الممتازين من اسرة باخ : يوهان كريستوف بـاخ (١٦٤٢ —

١٧٠٣) . فقد اقتدت الـ Lamento التى الفهـــا : Wie bist du denn, o Gott بالأصل اقتداء كاملا .

لاحظنا عند الكلام عن شانسـونات « الرينسـانس » فى فرنسـا، شدة عناية أغلب هذه المؤلفات بالتوازن « السيمترى » . اذ كان القسم الأول يعاد ، بعد قسم متوسط مختلف . ويترتب على ذلك قالب له تصميم يمكننا ان نصفه بالرموز الآتية : أ ـــ ب أ . اتبعت كاتزونيتا الآلات الطريفه نفسـها فى بناء الشكل ، واستطاعت بعد ان اتخذت اسم آريا الـ da capo (وترجمتها من الراس ، اى من البداية ـــ أو عود على بدء) أن تلعـــب دورا هـــاما فى موسيقى القرون التالية . ورغم امكان مصادفة نماذج محـــدودة لهذه الطريقة فى بعض المؤلفات مثل الكونشرتوات الكنائسية . concert Ecclesistico « لفيادانا » فان المونودنين بوجه عام ، لم ينتبهوا اليها بالقدر الكافى . وهو ما يرجع أساسا الى عدم ملاءمتها لنظام التلاوة الملحنة (الريسيتاتيف) . وما كان فى وسع مونتفردى، وما عرف عنه من ادراك عظيم لاكتمال الشكل ، ان يتجاهل مثل هذا القالب المناسب للبناء الموسيقى . ولـــذا ظهـــرت ألحـــان « داكابو » قصيرة بالفعـــل فى « أورفيو » . ان مثل هذه التجـــارب فى البناء الموسيقى السيمترى المقفل قد ساعـــدت على زيـــادة الفاصل الذى يفرق بين الموسيقيين ، وفن « الأدباء » (اى اتباع الكاميراتا) فى فلورنسا .

أوبرا القرن السابع عشر المتأخرة

بمرور الوقت ، ازداد الولع بالمسرح ـ وبخاصة المسرح الغنائي ـ وبدت فيه كل الأعراض العامة للهوس . فكان في مدينة بولونيا ستون مسرحا خاصا مع عدم احتساب مسارح الأديرة والكليات . وفي سنة ١٦٧٨ عرضت مائة وثلاثة وثلاثون كوميديا في البيوت الخاصة ، كما عرض منذ افتتاح « سان كاسيانو » حتى نهاية القرن ما ينوف عن الثلاثمائة والخمسين أوبرا مختلفة في المسارح الستة عشر بفينيسيا . فاذا لاحظنا أن تعداد سكان المدينة كان يقل عن ١٥٠٫٠٠٠ نسمة ، يمكننا أن ندرك مدى الجنون بالاوبرا في عصر الباروك . ولابد أن نضيف الى هذه الثلاثمائة والخمسين أوبرا الفينيسية ما لا يقل عن العدد نفسه من الأوبرات التي ألفها الموسيقيون الفينيسيون لمسارح ايطالية وأجنبية أخرى . لم يبق من هذا العدد الوفير أكثر من السدس تقريبا ، ما زالت ثاوية في مدوناتها المخطوطة . وبعد سنة ١٦٤٠ ، لم يتم طبع سوى القليل من دورات الأوبرات أو الكنتاتات . ويرجع هذا من ناحية الى عدم قدرة المطابع على مجاراة وفرة هذا العدد ، ومن جهة أخرى الى الطابع العابر للأعمال . وفي حالة قبول أية أوبرا في مسرح آخر خلاف المسرح الذي تم فيه العرض الأول كان يتجتم عدم استخدام المدونة الأصلية ، واعادة تكييف كل أوبرا لتوافق الظروف المحلية . ولم يكن مستبعدا الاحتفاظ بالنص وحده مع اعادة تأليف الموسيقى بوساطة رئيس الفرقة الموسيقية المحلي حتى تتلاءم مع حاجات أفراد الجوق .

لم يقدر الدوام للموازنة الموفقة بين كل الجوانب التي تميزت بها الأوبرات الباكرة . وحاول الشعراء متابعة السير على الطريق الذي رسمه « رينونشيني » وبازديار شعبية الأوبرا ، امتدوا الى مورد دخل طيب من بيع نصوص الأوبرا التي كانت تطبع غالبا

فى طبعات فاخرة · وكان الجمهور يميل الى متابعة العمل من خلال النص ، وجرت العـادة على حمل شمعة صغيرة تلقى قدرا كافيا من الضوء لتحقيق هذه الغـاية · وتصور صفحات النصوص الباكرة اليابسة المغطاة بالشمع مدى الاهتمام بالجـانب الأدبى فى اوبرات القرن السابع عشر الأولى · على أن الميلودراما ، كما تصورها رينونشينى قـد اختفت فيمـا بعـد الى أن ظهـرت منجزات كبـار الشـعراء الدراميين فى القـرن الثـامن عشر . « كزينو » و « ميتاستازيو » · وابتعد عن المثـل الأعلى للدراما القديمة ابتعـادا كليـا · وأصبحت الأوبرا فنا سطحيـا بحتـا ، غايته الترف والترفيـه · ولم تحدث حتى محاولات لرسم شخوص الدراما · فلا وجود لاية شخصيات لها فردية محددة فى الرواية ، بل كان هناك انماط فحسب · وكانت الدراما الموسيقيـة تدعى « بالأوبرا سريا » (الأوبرا الجادة) ، وان لم تكن مأسوية بالفعل ، لأن النهاية السعيدة كانت شرطا اساسيا · وحثت الرغبـة لارضاء الجمهور ، مديرى الأوبرا الفنيسية على تضخيم الأعمال المعروضة ، بعد ان اعتبرت الأوبرات الباكرة قصيرة للغـاية لا تناسب غاية الترفيه الذى يقوم به المحترفون · ولجأ الموسيقيون والمخرجون · لمواجهة هذه المشـكلة . الى حيلة قديمـة هى حشر الفواصـل الموسيقية وبخاصة الفواصل الراقصة (الباليه) · وبذلك استرسلوا فى تقليد كان ملحوظا بالفعل فى الاحتفالات الباكرة فى القصور ، وهى ادخال اجسام غريبة فى كيان الأوبرا ، مما يؤدى الى تورط الموسيقى الجـاد فى مأزق · ولصـق البـاليه بالأوبرا قد صـادف ترحيبا خاصا فى الجرائد أوبرا طوال القرن التاسع عشر · ولكنه هدد تهديدا خطيرا الوحدة الفنية للمسرح الغنائى ، الا اذا تم تناولها بمهارة وبراعة والمام بصنعة المسرح · وتطلبت الطنطنة والأبهـة فى المسرح ، اعادة النظر فى الموسيـقى المصاحبـة ، وأصبحت الميلوديات مثقلة بالحليات والصعوبات حتى أصبح من

غير الميسور لأبرع عازفى الفيولينا والفلاوتة مسايرة تخريجات كبار المغنين ٠

ان هذه « الشقلباظات الغنائية » فى حاجة الى حنجرة قوية وقدرة على التحمل ، لم تكن فى مقدور النساء ٠ وبينما الأوبرا الباكرة واصلت استخدام « البريمادونات » أى السيدات الأوائل فى الغنــاء ٠ فان السلطان الحقيقى فى عالم المسرح والأوبرا قد انتقل الى الخصيان (الكاستراتى) الذين افتتن بهم الجمهور فى جنون ٠ اذ كان يصيح Eviva il Coltello (يحيــا المشرط) عندما ينجح المغنى فى تقديم حلية معرقبــة طويلة النفس ، وسر قدراتهم الغنائية العجيبة هو ثبات أصواتهم الصبيانية ، بسبب خصيهم ٠ فالى جانب صفاء الصوت وتجرده من الصفة الجنسية كانت هناك الحنجرة والرقة القوية لرجل مكتمل النمو ٠ وبذلك يتم الجمــــع بين خاصتين على نحو يبدو أن الطبيعــة تغــاضت عنه ٠ ويرجع أصل الخصى من أجل الغــايات الموسيقية الى عادات شرقية متوغلة فى القدم ٠ وفى نهاية القرن السابع عشر ، ازدادت تجارة الخصيان من الغلمان الى درجة مخجلة ـ ولم يبلغ الكبير منهم أية أهمية تذكر على الاطلاق ٠ وعلى الرغم من أنه لم يثبت اقرار الكنيسة لمثل هذه العادة التعسة المرذولة ، الا أنها كــانت مغتفرة بغير جدال (*) ٠ ومن منتصف القــرن الســـادس عشر حتى القرن التاسع عشر ، كان هناك مغنيون كاستراتى فى كورس مصلى السيستينا ٠ وارتفع الكاستراتى الى ذروة شــهرتهم فى عهد هيندل ، وسادوا حتى أيام جلوك وموتسارت ٠ وتركوا أثرا

(*) صدر حظر هذه العملية الوحشية من بابا روما عام ١٨٧٨ ٠

كبيرا فى تاريخ الأوبرا · وتعد « أدوار السراويل » (**) التى ظهرت فى الأوبرا فى بداية القرن التاسع عشر - والتى استمر ظهورها حتى « أوكتافيان » فى أوبرا الفارس ذى الوردة : Der Rosenkavalier لشتراوس - نتائج مباشرة لشعبية الأولى · وبينما كان المستمعون الايطاليون يجلسون كالمذهولين بتأثير غناء الفرتيوز والكاستراتى كان الزوار الأجانب - وبخاصة الانجليز - يشعرون بتقزز من كل ما يشاهدون بما فى ذلك الأوبرا ذاتها ·

« لا اخفى عليك اننى لاحظت شيئا من التشويش والمنفرات فى اجزاء كثيرة من غنائهم فى هذه الأوبرات · فهم يستغرقون فى اداء الكروش الواحد وقتا أطول بكثير من الوقت الذى يلزم لأداء اربعة اسطر طويلة . وكثيرا ما يسرعون لدرجة يصعب معها على المرء ان يعرف ان كانوا يغنون ام يتكلمون ، أو هم يفعلون الشيئين معا ، أو لا يفعلون أى شىء منهما على الاطلاق ···· وكان هناك شىء آخر افتتنوا به ، ولا اظنه يرضيك ، وأقصد بذلك اولئك التعساء الذين تعرضوا للتشويه حتى تصبح لهم أصوات جميلة · ان المنظر (السخيف) الذى يبدو فيه هؤلاء المشوهون - الذين يقومون انا بدور العوانس وآنا بدور المحبين المتيمين باصواتهم المخنثة وذقونهم الحليقة - هل هذا من الأمور التى يمكن احتمالها » ؟ ·

والخطاب الذى كتب فى فنيسيا سنة ١٦٨٨ ، يصف على خير وجه غضب احد البريطانيين المتزمتين · غير أن الزوار ربما

(★★) هى أدوار للصوت النسائى يتخفين فى ملابس الرجال (ليوتورافى ، فيديليو) ادوار للغلمان البالغين تكتب لصوت النساء وتؤديها المغنيات فى بزة الرجال (أوكتافيان فى انفارس ذى الوردة لليشتاردشتراوس)

صدموا أكثر من ذلك لو أنهم اكتشفوا تغلغل روح الحماسة للأوبرا المنبعثة من فنيسيا ، فى سائر نواحى الحياة بعد أن كانت قد وصلت قرابة منتصف القرن الى مدن ايطاليا كبيرها وصغيرها ۰ اذ كانت المناظر الدرامية والتمثيلية تنتقل الى صحن الكنيسة بكثرة ۰ الى حد أن تعذر على الزوار الأجانب تمييز الكنائس من المسارح ۰ وشكا أستاذ البلاغة اليسوعى « فرانسيسكوس لانج » مؤلف الروايات اليسوعية التى تعالج تدريبات القديس اجناتيوس الروحية ، فى مقدمة نصوصه المطبوعة ، شكا من أنه اضطر الى نشر « مجرد حروف ميتة خالية من المقومات المعتمدة على الصوت الآدمى الحى والحركة والموسيقى والملابس والمناظر » ۰ اذ ان الروايات التى تضمنها الكتاب قصد بها أن تكون نوعا من الطقوس الدينية الأوبراتية ۰

والظاهر – مع عدم نسيان الاشادة بما تستحقه المواهب البارعة للموسيقيين فى القرن السابع عشر – أن النجاح الفائق الذى حققه المسرح الغنائى انما يرجع فى الغالب الى أن الأوبرا كانت بالنسبة للفنون الأخرى أرقى وأفضل وسيط لاشباع ولوع الباروك بالفخامة والأبهة والعظمة ۰ وثمة سبب آخر لشعبيتها هو الاعجاب العام بالغناء الفرتيوزى ۰ وكان الكثيرون من كبار المؤلفين الموسيقيين – وبخاصة فى روما – مغنين ممتازين ، وكان كبار المغنين والموسيقيين يحصلون على أجور طيبة ۰ فالى جانب الأجر المحدد نظير أى عمل أوبرائى (مائة دوقية للموسيقى المغمور ، ومن مائتين الى أربعمائة للأستاذ ذائع الصيت) كما أن المؤلف الموسيقى ينال أجرا مقابل جلوسه الى الهاربسيكورد فى كل حفلة ۰ ويجمع المال اللازم لتمويل هذه الحفلات الباهظة التكاليف من رسوم الدخول ، ومن التبرعات وحصيلة « الأبونيهات » السنوية للبناوير والألواج ۰ ولقد رفع الباروك مكانة المسرح

والموسيقى والموسيقيين وجعل لها الصدارة فى الحياة الثقـافية للشعب · وترك المسرح طابعا خاصا حتى على حياة المجتمع · اذ أصبحت العائلات الكريمة تحرص على استئجار دائم لبنوار أو لوج فى مسرح الأوبرا ، بل كانت الأجيـال المتعاقبة تتوارث هذه البناوير والألواج · وبدأ ظهور « مواسم » الأوبرا ، كما تعرف فى زماننا بعد انشـاء دور الأوبرا العامة فى فينيسيا · وكان هنـاك موسم أساسى خلال الكرنفال من ٢٦ ديسمبر الى ٣٠ مارس ، يتبعه موسم « الصعود » من عيد الفصح الى ١٥ يونية · وبعد ازدياد الاقبال ، أضيف موسم ثالث من أول سبتمبر الى ٣٠ نوفمبر · واختص الملوك والأمراء والعائلات الأرستقراطية الحاكمة الأوبرا بوصفها صورة الفن الذى يمثلهم · فانزوى المسرح التمثيلى فى الصفوف الخلفية · ومنذ ذلك الحين ، تتركز الاستقبالات الرسمية للملوك ورؤساء الدول حول العروض الاحتفالية فى الأوبرا ، بل وتنافست المدن الحرة مثل مدن الهانزا بعضها مع بعض فى انشاء دور ممتازة للأوبرا ، وكأنها تسعى بذلك لاثبات سلطانها ·

لقد يسر ماضى ايطاليـا الفنى توليهـا الزعامة الموسيقية ، وراحت الموسيقى الايطالية تغزو سـائر أنحـاء العـالم · وببداية القرن الثامن عشر ، اكتمل انتصارها ، ومما يؤيد ذلك ، اننا حتى الوقت الحاضر ، وبعد مضى قرن ونصف من بلوغ الألمان والفرنسيين والروس لمركز الصدارة ، ما زلنـا نعتمـد الى حـد كبير على المصطلحات الموسيقية الايطالية · ومن المشاهد المفيدة ، رؤية موارد العبقرية الايطالية المختلطة وهى فى طريقها الى الانحلال · فالظاهر أن هذه العبقرية وما عرف عنها من ألمعية وقدرة خلاقة وبراعة ـ وقد تعرضت للانهاك بعد عدة قرون من الأمجاد فى شتى الفنون والآداب ـ رأت اللجوء الى الفن الجديد للأوبرا · ويصعب على القرن الماضى الذى شاهد الحجيج الى بايرويت ، أو قرننا الحـالى

بموسيقاه ذات الطابع الصناعى ، أن يتصور مدى الحماس للموسيقى فى القرن السابع عشر · الا أن الانتاج (بالجملة) له ردود فعل مميتة · فلقد بلغت الأوبرا الأرستقراطية نهايتها واختفى الفن العظيم ، الا أنه عاد للظهور مرة أخرى فى صورة جديدة ووسط جديد · وان كان الدمار الذى أحدثه عند تدهوره بالغ الأثر · فلقد تدهورت سريعا الأنواع الأكثر قرابة للقلب ـ كالمادريجال ـ بمجرد تعلق الناس بالنوع الذى يغنيه مغنى فرتيوزى مفرد بمصاحبة أوركسترا · وبدا منظر اية جماعة من منشدى المادريجال تلتف حول إحدى الموائد ومعها دفاتر مدوناتها كأنه من المشاهد التى تنم عن مجرد « اجراء التمارين الاسكولائية» كان هذا هو رأى « بيترو ديللافالى » حوالى ١٦٤٠ ·

ومع هذا فقد ظهر وسط هذا البيمارستان وهذا الهوس بالمسرح الغنائى موسيقيون ذوو مواهب كبيرة يدورون على أعقابهم فى أعداد وفيرة لم يعرفها العالم ، لا قبل ولا بعد · وأعمالهم كلها تقريبا تخرج عن مخطوطاتها · ولا يمكننا الحكم عليها الا بعد الرجوع الى المقتطفات القليلة التى نشرت فى الأبحاث المتنوعة عن تاريخ الأوبرا · علينا ألا ننسى أن التدهور العام انما يرجع أساسا الى المغالاة فى الانتاج ، والى اتجاه أصحاب النصوص الى تملق أحط غرائز الدهماء فى فينيسيا · وكانت فى الموسيقى عناصر كثيرة مستحدثة ، مستقاة من المصادر الشعبية بوجه خاص ، أخصبت فى صورة ملحوظة أفكارنا وقوالبنا الموسيقية كالأغانى الشعبية الفنيسية الجميلة المنقولة عن تراث « الفروتولا » الفنى لعصر النهضة و « الباركارولا » و « السيسليانا » ـ وهى من الألحان المتموجة الممتعة على ايقاع ١٢/٨ ، ومعروفة جيدا فى أوراتوريو « المسيح » لهيندل ، وأوراتوريو عيد الميلاد لباخ (السيمفونية الباستورالية) · ويقال عادة أن ظهور « السيسليانا »

والآريات المصحوبة بآلات منفردة قد حدث فى عهد متأخـر من الموسيقى الأوبرائية · الا أن الاثنين على السـواء قد اسـتخدما كثيرا بوساطة الفنيسيين · ويعرف رواد الحفلات الموسيقية المحدثون هذه الآريات فى موسـيقى الآلام لبـاخ ، حيث يتجـاوب التنور أو « الكونترالتو » مع « الأوبوا » ، أو « الفيولا دا أمورى » · وبينما بدأ شيوع هذه الآريات فى عهد « سكارلاتى » ، فان مشاهد المعارك فى اوبرات فنيسـيا قد تطـلبت وجـود ما يدعى بآريات الطرومبيتة · وعيها تواجه فقرات الصوت الآدمى المتألقة لبريق الآلات النحاسية الساطعة · واستمر الولع بهذه الآريات النفيرية عند الكثير من موسيقى القرن الثامن عشر ، وبوجه خاص عند « هيندل » · ومن المشاهد الدرامية التى أصبحت من المستلزمات فى ألحـان الأوبرات فى أسـلوب يكاد يكون متمـاثلا : مشـاهد « الموت غراما » ، وظهور الآلهـة ، والمجاهرة بالايمـان ، واختراق عالم الأموات « هاديس » والمشاهد الجذابة للأشباح · وقد كشفت هذه المشاهد عن قدر كبير من البراعة والحذق والتنوع فى نطـاق التقاليد الراسـخة · وما زلنـا نستطيع الاستماع الى فقـرات الفيولينة التى تصور الأشباح · وهى تصـحب دور المسيح فى موسيقى الآلام لباخ حسب انجيل متى · كما أن القصـائد الغرامية وأغانى المهد ومناظر الأحلام والصور الريفية فى هذه الأوبرات مازالت تحيا فى أوراتوريات هيندل دون أن يتعرض سحرها لأى وهن ·

وفى الربع الأخير من القرن ، بزغ من بين صفوف الكثرة الوفيرة ، نفر من الموسيقيين الذين أثبتوا أن الفن العظيم لم يضع تماما فى مهب ريح المنتجات التجارية العـابرة · وأبرز موسيقى بين « كافالى » ، « سكارلاتى » ، زعيم المدرسة التـالية للأوبرا هو « جوفانى ليجـرنزى » (١٦٢٥ ـ ١٦٩٠) وهو موسـيقى

متعدد الجوانب ، برع فى الدراما الموسيقية والأوراتواريو والموتيت وموسيقى الآلات على حد سواء · وتوفر لليجرنزى الملم ملحوظ بحرفية الكونترابنط ، بخلاف أسلافه المباشرين واقرانه ، وظهرت آثاره فى الاتجاه الذى قدر للموسيقى اتباعه · وذاعت شهرته الى حد بعيد فى سائر انحاء أوربا ، وحظى بتقدير كل من « باخ » و « هيندل » · ربدا ذلك فى استخدامهما لعـدد من انغامه كمادة لحنيةفى اعمالهما · ثم بدا بعـد ذلك « بالســندور ستراديلا » (١٦٤٥ ـ ١٦٨٢) فصل جديد فى تاريخ المســرح الغنـائى · والظـاهر أن الشــعراء قد شــرعوا يســتعدون كــرامتهم الفنية · اذ استطاعوا الاتيان بشخوص انسانية ومشاهد طبيعية ومواقف للمجموعات الدرامية ، ارتفعت وسمت عن انماط الهواة فى المشاهد الأوبرائية الدارجة ، مما ساعد على ارتقـاء المؤلف الموسيقى الى مرتبة دفعته الى ممارسة قدراته فى تاليف موسيقى درامية صحيحة · ومع ذلك فلقد كانت الكانتاتة هى المجال الذى كشف فيه « ستراديلا » عن عبقريته · فظهـرت فيهـا الحـان كورالية رقيقة ، تأثر بسحرها هينـدل ، الى درجـة دفعتـه الى الاستيلاء على عدد من الحـان ستراديلا الموسيقية واستخدامها هنا وهنـاك على انهـا من بنـات افـكاره ، و « كارلوجـورس » و « دومينيكو فريسكى » و « كارلو بالافيشينو » بوجه خاص . هم الأعلام الموسـيقيون الذين شـاركوا فى الدراما الموسـيقية بعـد احيائها ، وقد بلغت مكانة دولية عالمية ، عندما قدمها « السندرو سكارلاتى فى القرن ١٨ » ·

الحرفية الجديدة للتاليف والأداء

الباص المتصل ـ الأوركسترا ـ موسيقى الآلات ذات لوحة مفاتيح

تمثل الـ « نيوفى موزيكى » لكاتشينى خطوة حاسمة تجـاه توطيد موسيقى العصر الحديث · فلقد اكملت صفحاتهـا الثورية

الحركة التى بدأت قبل ذلك ، وحورت رويدا الطابع الوظيفى الميلودية · واصبحت الميلودية ذاتها خاضعة للهارمونية ، ومما له اهمية بالغة أن الناس منذ ذلك الحين قد اصبحوا يستمعون الى اللحن ويتصورون وجود أساس هارمونى له او مصاحبة ، حتى فى حالة عدم وجودهما ، ان كل نغمة الآن تمثل هارمونية · وهذا المبدأ على طرف نقيض من النظرة البوليفونية التى تعتمد على أسطر لحنية متعددة · وهكذا أصبح الصوت الرائد حصيلة لتعاقب الهارمونيات ، كما أن الهامونيات ذاتها التى لم تعد نتيجة « للسيمفونية » أى الجمع بين اسطر لحنية قائمة بذاتها (وهو المعنى القديم لكلمة سيمفونية) ، قد اصبح لها دور توجيهى ، لأنها ترغم الأسطر اللحنية المفردة على اتباع تصميماتها ومخططاتها · ان هذا يعنى الانكار التام لمبادىء بوليفونية العصر الوسيط وعصر النهضة · فقد أرغمت الميلوديا على اتخاذ بعد آخر تحت تاثير المتضمنات الهارمونية المضافة · وبذلك اكتملت أبعادها (*) واصبحت مستوفية بذاتها · وكانت النتيجة المباشرة التى تمخضت عن هذه الاتجاهات حدوث تغير فى مراتب الأسطر اللحنية · فلقد ازداد تركيز الاهتمام على قطبى الموسيقى : الطبقة الأعلى التى تضم الميلودية ، والباص الأساسى ، مما أدى الى تضاءل اهمية واستقلال الأسطر الوسطى · ودعا هذا الأمر أيضا الى مراجعة الوضع الموسيقى · واثبت « ماكس شنايدر » و « أوتو كينكلداى » أنه كثيرا ما اتجه عازفوا الأرغن فى القرن السادس عشر ، الذين كان من واجبهم ملء فراغ الكورس أو الأجزاء الناقصة ، الى تدوين السطور اللحنية الباص فى المؤلفات بوساطة أرقام تدل على الاتجاه العام للتعاقبات الهارمونية ·

(★) اكتملت أبعاد الميلوديا ، اى لم تعد مسطحة كانها رسم على سبورة ، بل أصبحت ذات بعد ثالث ، بارزة فى الفضاء ــ المراجع ·

وهــذه المدونات موجودة منذ منتصف القرن السادس عشر ، لا فى ايطاليا وحدها بل فى أسبانيا وألمانيا • وما كان مجــرد وســيلة لتيسير عمل عازف الأرغن أصبح بعد ظهور المونودية مبــدأ أساسيا للعصر الباروكى ، وســمى بالبــاص المتصــل basso continuo وابتداء من سنة ١٦٠٣ ، ظهرت أرقام الباص المتصــل فى أغلب المؤلفــات الايطالية الجديدة • ويرجع استخدام اسم basso continuo أو basso continuo seguente الى كاشينى سنة ١٦٠٠ فى تمهيده « لاوريديتشى » • ومن بين الموسيقيين الذين كان لهم أثر فى بيــان الاتجاه الجديد : « لودوفيكو جروسى دا فيادانا » ١٥٦٤ ـ ١٦٢٧ ، الذى شــغل من ١٥٩٤ الى ١٦٠٧ وظيفــة رئيس للموسيقى فى كاتدرائية مانتوا ، بلد « مونتفردى » وأوبراه « أورفيو » • ان هذا الراهب الفرانشيسكى الذى اتصف ببراعته العلمية وصفاء ذهنه كان أول من أدرك الاضطراب الذى يحــدثه نقص الأصوات فى الأعمال الموسيقية التى تتطلب عددا معينا من الأسطر اللحنيــة ، ورأى علاجا لذلك تنظيم المؤلفــات الموسيقية منذ البداية لمجموعات صغيرة من السطور اللحنية ، واشراك الأرغن مشاركة فعــالة بدلا من الاعتماد على الاجتهــاد • وكان عمله المسمى

Cento Concerti Eccisiestici voci con il Basso Continuo per sonar nell organo

(١٦٠٢) أول ما ينشر فى موســيقى المجموعات بمصاحبة باص متصل • ان هذا الاجراء العملى المفيد الذى يسر لرئيس الموسيقى فى الكنيسة مواجهة أى موقف دون تحريف فى الأداء بطريقة عرفية قد جعل فيادانا يشتهر فى العصر الحديث كمبتدع الباص المتصل • ولا حاجة للقول بأن الحقيقــة ليست كذلك • فلا وجود فى مدوناته لمثل هذه الأرقام فوق نوتات الباص ولا النوتات المحولة تحويلا عابرا • أما « كافالييــرى »

و « كاتشينى » فقد قاما بتوضيح هارمونياتها بطريقة لا بأس بها بوضع أرقام تحدد المسافات وعلامات « للدييزات » و « البيمولات » ٠ ويرجع الى « فيادانا » مع ذلك فضل الحافز الذى صادف استجابة بالفعل ، لأن الباص المتصل لم يكن نتيجة لتأملات نظرية ، بل نتيجة للرغبة فى مواجهة حاجات الممارسة الموسيقية على نحو عملى ٠

وفى مستهل القرن السابع عشر ، كاد يتم التوحيد بين القواعد الايقاعية لموسيقى الآلات والموسيقى الغنائية – أو بمعنى أصح لتقبل الموسيقى الغنائية قواعد موسيقى الآلات – وبذلك توفرت لنا صورة المدونة الموسيقية ، بعد أن تطورت الخطوط الرأسية للمازورة الموسيقية ، ولم تكن فى البداية أكثر من مجرد وسيلة فنية لتيسير التوجيه فى المدونة ، فأصبحت تبدو فى صورة مجموعات منتظمة من المازورات على النحو الذى نعرفه الآن ٠ وبذلك أصبح من الميسور اعداد مدونة كاملة تركب فيها الأنغام بعضها فوق بعض على وتيرة واحدة ٠ وبفضل الوحدة الايقاعية المنتظمة للمازورات ، واثباتها فى وضوح على المدونة ، ازداد عزف المجموعات سهولة ودقة مما كان عليه فى القرون السالفة ٠ وأصبح فى وسع رئيس الفرقة الموسيقية توجيه المغنيين والأوركسترا باطمئنان وهو جالس الى « الكلافسان أو الأرغن » ٠ يقدم العون للجميع ويعطى الاشارات للعازفين المنفردين ٠

ومع هذا فان الموسيقى كما تظهر لنا فى المدونات المخطوطة أو المطبوعة فى القرن السابع عشر ، لا تزودنا بأكثر من صورة باهتة ، أو مجرد فكرة تقريبية عن طريقة أداء الموسيقى بوساطة مهرة العازفين فى هذا العصر ٠ كان المؤلف الموسيقى يرسم خطوط عمله فى المدونة ، ويترك للقائمين بالأداء تطريزه بالحليات ،

ولا يحتوى الكثير من المدونات على اكثر من سطر لحنى مفرد ، والباص المتصل ، وما بقى ، بما فى ذلك التوزيع الأوركسترالى كان يترك للمغنيين والعازفين ورئيس الفرقة الموسيقية . ان هذا يقودنا الى اكثر خاصة تميز بها أسلوب الباروك : « الحليات » ، وكان لها صدارة متماثلة فى كل مراحل فن الباروك · والاسم الفنى الجامع الدال على الزخارف المرتجلة هو : diminution ، ويعنى « تحليل نغمة طويلة وتفتيتها الى عدة أنغام اقصر وأسرع » (بريتوريوس) · واعتبر الموسيقيون فى عصر الباروك ، سواء أكانوا من المغنين أو العازفين ، القدرة على ابتداع الحليات المرتجلة ، الأساس الوحيد للبراعة الفنية (*) · ولقد بلغت مدرسة الغناء الايطالى فى القرن السابع عشر حد الامتياز ، وتوافر لها ثروة من الحرفية الدقيقة التى لا تضارع · اذ كان كل شىء ، من أسطر الحليات الرشيقة الى أعقد الفقرات المزركشة يعتمد على دراسة منهجية ، ومراعاة دقيقة للضرورات الفسيولوجية للصوت الآدمى · وكان المغنون يدرسون ، الى جانب التعاليم الحرفية البحتة ، دقائق التأليف الموسيقى · وبالمثل كان يتوقع من جميع أفراد الأوركسترا – وبخاصة أوركسترا الأوبرا – القدرة على الابداع الفورى لأحد السطور الكونترابنطية فوق لحن الباص المدون · فكانت مطالب الصنعة الموسيقية المفروضة على رئيس الفرقة باهظة · ومن المشكوك فيه أن يتساوى الكثيرون من أبرع رؤساء الأوركسترا المحدثين الذين يتناولون أعمالا بالغة التعقيد من حيث القدرة والمهارة وسعة الحيلة مع أقرانهم فى القرن السابع

(★) مابرحت هذه الطريقة المتبعة فى الموسيقى العربية عند التقليديين حتى وان قرأوا النوتة ، وثمة صبغة قديمة لاهم البشارف التركية (مطبوعة فى الآستانة) بالنوتة الأوربية تترك للعازف تفتيت النوتة الطويلة الى حليات . (المراجع)

عشر · اذ كان من الضرورى أن تتوافر لرئيس الفرقة الموسيقية ، الى جانب البراعة فى العزف على الآلات ذات المفتاتيح الدراية الكاملة بالنظريات والتأليف الموسيقى ، حتى يستطيع العزف اعتمادا على السطر اللحنى الواحد للباص المنفرد بسهولة وتدفق · كانت آلات الأوركسترا مقسمة الى آلات أساسية ، واخرى للزخارف · تتكون الأولى من الآلات ذات لوحة المفاتيح ، والعيدان والهاربات ، وتتألف الأخيرة من كل الوتريات وآلات النفخ القادرة على عزف الميلوديات والأنغام المنطلقة فى حرية · كان عازفو هذه الآلات من الموسيقيين المدربين ذوى الدراية بالكونترابنط · اذ كان واجبهم يفرض عليهم ابتكار وارتجال أسطر لحنية مستحدثة كلية · وتبعاً لما قاله « أجوستينو اجازارى » أول مؤلف لمرجع شامل فى حرفية الأداء الأوركسترالى والمصاحبات : الى جانب وجوب قيام العازف المؤلف الموسيقى بزخرفة الأسطر اللحنية على أفضل وجه يتناسب مع معرفته ، كان يلزم أن تتوفر له الدراية بالصنعة والقدرة على الموازنة حتى لا يتعدى (ويقصد بذلك ألا يطغى) على السطر اللحنى لأى عازف آخر ، أو يتجاوز سطره اللحنى » · ونبه » اجازارى » ، وكذلك زميله ومترجمه « ميخائيل بريتوريوس » العازفين الى ضرورة ملاحظة اتزان التصويت لتجنب حدوث أى اضطرات · « فعلى كل عازف أن يستمع الى الآخرين ، وأن ينتظر حتى يجىء دوره فى ادخال سلالة وزغاريده » وهكذا يتضح أن تزيين الأسطر اللحنية وزخرفتها لم يكن من حق المغنين وحدهم ، بل كان أمرا مألوفا لكل الموسيقيين ·

فى بداية القرن ، كانت عملية فطام موسيقى الآلات من أمها موسيقى الغناء قد اكتملت ، على الرغم من امكان ادراك آثار من الأسطر اللحنية غير المحدودة (التى تصلح للحالين) فى عهد متأخر ، كما هو الحال فى فوجات يوهان سبستيان باخ · ان

ما زود هذه الموسيقى الجديدة بقوة دافعة هائلة هو ادراك الاختلاف الجوهرى فى طريقة اخراج الصوت بين العود والأرغن (وبالتالى الاختلاف فى المعالجة التقنية) وبين الجامبا والهاربسيكورد ، والكورنيت والهارية · وانبهر موسيقيو عصر الباروك بالتصور الجديد كلية « لرنين النغم » وبدأوا بمعاونة الآلات الموسيقية التى تحسنت الى حد ملحوظ فى خلق تراث جديد ارتقى فى خطى سريعة · وساعد ما طرأ من تحسن على الحركة الآلية للبدال (الدواسات) وميكانيكية المفاتيح فى الأرغن على تيسير حركتها واتجه تركيب الأزرار stops الى الحصول على الوان صوتية مميزة وابراز التباين والمفارقة ، فاتسعت الآفاق أمام الأرغن · اذ أصبح من الميسور المواجهة بين مجموعات الأصوت المطلقة لتحريك الأزرار المختلفة ، كما أمكن عزف الفقرات الموسيقية التى تتجاوب تجاوب الصدى ، وهى احدى الوسائل التعبيرية المحببة الى فنانى الباروك · وجاهدت الآلات ذات لوحة المفاتيح لمنافسة الأرغن · فقد ضاع أو كاد صوت « الكلافيكور » فى عالم الباروك الزائط ، وتخلف عن « الهاربسيكورد » ، الذى نقل عن الأرغن لوحة المفاتيح الثانية . وطريقة فى التوصيلات تحركها الأزرار ، وأمكن للعازف بواسطة هذه الأزرار أن يجمع ويؤلف بين مجموعات من النغم تبعا لرغبته فى مغايرة الألوان الصوتية · ورغم المستحدثات التى ساعدت على توسيع قدرات هذه الآلة الفخمة · وامكاناتها التعبيرية . الا أن التشابه والقرابة بين الهاربسيكورد والأرغن ، فى حرفية العزف ، قد حال فترة من الزمن دون الحصول على أعمال خاصة به ، على الرغم من الاختلاف الكبير بين صوته الحاد المتألق . ورنين الأرغن الكورالى ، وبدأ العود ملك آلات عصر الرينسانس فى التدهور بايطاليا ، وان كان قد استطاع الازدهار مرة أخرى فى فرنسا والمانيا · وشيئا فشيئا لحقت عائلة « الفيول »

بمجموعة الآلات المستبعدة باستثناء الجامبا (فيول السائق) التى ظلت امدا طويلا آلة موسيقى الصحاب المفضلة للمحترفين والهواة على السواء ، واستمرت تشارك بدور فى العزف البوليفونى الجماعى . وتواجه « الجامبا » ذات الطبيعة الناعمة الهادئة ، الفيولينة المسيطرة بطبقاتها العالية القوية المتألقة ، ورفضها التنازل لأية آلة أخرى . ولقد جعلتها طبقتها الحادة مناسبة بوجه خاص لفن الحليات والزخارف ، مما يقبل عليه الموسيقيون والعازفين ، واعتبرت الفيولينة فى البداية مساوية للكورنيت ، ويمكن الاستعاضة عن كل منهما بالآخر . وبعد عشر السنوات الثانية من القرن السابع عشر ، أصبحت الفيولينة الآلة المفضلة فى الأوركسترا والعزف المنفرد . وبعد عشر سنوات أخرى ، أمكنها أن تبعث أعمالا فنية فرتيوزية عامرة بكل الألاعيب التى تنسب عادة الى زمان أحدث عهداً .

وأفضل مرشد لدارسى التاريخ الأوركسترالى هو لوحات المذبح واللوحات التى تتألف من ثلاث صور ، وتعلق فى صدر الكنيسة (التربتيكا) . اذ نجد بها صورا لأوركسترا الملائكة فى علاهم . فهى تبين أوركسترا القرون الوسطى وعصر النهضة بثراء ألوانه وان افتقر الى تنظيم محدد . ومن التفاصيل الجديرة بالذكر فى هذه التصاوير الى جانب عدد كبير من آلات الأرغن وغيرها من الأعواد والهاربات والأنواع المتفرعة منها الآلات ذات لوحات المفاتيح القادرة على عزف التآلفات (الهارمونية) . وكان هذا الأوركسترا متعدد الألوان الذى يؤدى الفواصل الموسيقية (الانترمتسو) والمشاهد التمثيلية (الرابرزتسيونى) مما يمكن أن نصفه بأوركسترا المناسبات أى المرسل حسب الظروف اذ لا تتبع فيه الوتريات والفلاوتات والطرمبوتات والباصونات (أى الفاجوتو) .. الخ أى مخطط سبق اعداده . فكان يستعاض

عن المجموعة منها بالأخرى فى حالة سماح الطبقة الصوتية بذلك ٠
ويمثل أوركسترا « أورفيو » لمونتفردى وضع حد لهذه المجموعة
من آلات « الانترمتسو » القديمة ٠ ولقـد أوضح مؤلف « أورفيو »
مرارا أن بعض المؤثرات الدرامية المعينة قد استوجبت تجمعـات
محـددة للآلات ٠ ومنذ ذلك العهـد أصبح من الضرورى ترتيب
الأوركســترا بعـد تمعن ومراعـاة للحـاجات الفعـلية ، فكان
الأوركسترا بعد تمعن ومراعاة للحاجات الفعلية ، فكان الأوركسترا
الأوبرائى الايطالى حتى عهد « سـكارلاتى » يتألف من عـدد من
عدد من الفيولينات مقسـمة بحيث تستطيع عزف سطرين لحنيين
أو ثلاثة أو أربعة ، وسـطرين للبـاص تعزفهمـا « الفيولات »
و « الجامبات » ، بينما يقـوم « الهاربسيكورد » بربط المجمـوعة
سويا ، ولم أطراف النسيج الموسيقى عندما يحـتاج الى تدخـل
وعون ٠ وكانت الهاريات والأعواد تحل أحيانا محل الهاربسيكورد ،
أو تشـاركه فى عزف « الباص المتصل » ٠ ومع هذا فقد كان من
الضرورى استخدام آلة موسيقية ذات لوحـة مفاتيح ٠ اذ كانت
الأجزاء المفككة فى حاجة الى تآلفات الآلة التى يجلس اليها القائد
لسد ثغرات التكوين الهارمونى ٠ وكانت الطرومبيتات والفلاوتات
وغيرها من الآلات التى تصاحب الغناء (آلات الدسكانت) تنضم
الى الفيولينات عندما يتطلب الموقف اشتراكها ، أو عندما يرغب
الموسيقى فى كتابة دور غنائى (آريا) بمصاحبة آلة كونشرتانتى ،
أى مشـاركة فى الغناء ٠ وكانت الحاجة تدعو هنـا بوجه خاص
الى مهارة عازف « الباص المتصل » ٠ فحتى عهد باخ كانت الآريات
مثلا لا تحتوى فى الأغلب على غير السطر الغنائى والآلة المنفردة
(أى الكونشرتانتى) والباص المرقم ٠ فكان من الضرورى ارتجال
المصاحبات الهارمونية كلها اعتمادا على الباص المرقم ٠ وكان
تعداد العازفين من عشرين الى أربعين عازفا ، وازداد عددهم فى
فى أواخر القرن ، وكانوا يتجمعون فى المكان المعـد للأوركسترا

(الجورة) حول الهاربسيكورد الجـالس اليـه قائد الفـرقة ، وأمامه سـطر الباص المرقم للاسترشـاد به فى مرتجلاته اذا لم تكن أسطر الباص كلها مكتوبة · ورغم افتراض قيـام العـازف الأول concert master بتوضيح الايقاع السـائد بالدق بقـدمه على الأرض ، فان ضمان اتخـاذ الايقـاع ، و « الواحدة » كان فى أداء التآلفـات الهارمونيـة التى يعزفها رئيس الفـرقة على الهاربسيكورد · وفى حالة قيام المنشدين والعـازفين المنفـردين بتغيير « الواحدة » حسب مقتضيات الموقف الدرامى كان رئيس الفرقة والأوركسترا يتبعونهم · ورئيس الفـرقة هو القـائم على التغييرات الدينامية أى التصرف بارتفـاع الصوت وانخفاضه ، والتنبيه الى عدم مبالغـة عازفى الحليات حتى لا تغطى على أصوات المغنين · وكان دور « المايسترو الجـالس الى الشـمال » (أى الهاربسيكورد) على رأس أوركسترا الأوبرا مختلفـا بعض الشىء عن دور رئيس فرقة المنشدين الذى كان يعتمد فى أداء مهامه على عصا ، أو على يديه عاريتين ، أو يلوح بأى شىء مناسب تقع عليه يده ، كلفافة أوراق الموسيقى أو منديل مربوط فى عصا ·

وظهرت عند أداء المؤلفـات الكبيرة المتعـددة الكورسـات صعوبات تكنيكية ملحوظة ، وان كانت لدينا أدلة موثوق بها فى الوقت الحاضر تشهد بأن هذه الحفلات قد حظيت باعجاب لا مثيل له · فلقد نشر سنة ١٩٣٩ « اندريه موجاز » عازف الفيول الفرنسى عند جيمس الأول ملك انجلترا ، ومترجم كتاب بيكون عن « تقدم المعرفة » (باريس ١٦٢٤) – وكان موسيقيا قديرا من أصحاب الثقافة الواسعة – تقريرا قيما عن حالة الموسيقى فى ايطاليا فى الجزء الأول من القرن · وسوف تلقى المقتطفات الآتية ضوءا على الكثير من النقاط المثيرة للتساؤل عن الممارسة الموسيقية فى هذه الفترة الحافلة بالتجارب ·

« بهذه الكنيسة الواسعة ، أرغنان كبيران مقامان على كلا الجانبين للمذبح الرئيسى مع وجود مكان حولهما يتسع لجوقات المنشدين، وعلى طوال صحن الكنيسة كانت هناك ثمان شرفات أخرى للمنشدين ، أربع على كل جانب ، ترتفع على قوائم بمقدار ثمان أو تسع أقدام ، وبينهما فواصل متساوية ، وان كان كل منهما يواجه الآخر · وجرت العادة على وجود أرغن متنقل فى كل شرفة من هذه الشرفات · وعلينا ألا نندهش لذلك لأننا نستطيع فى سهولة مصادفة أكثر من مائتى أرغن فى روما ، بينما يتعذر العثور بباريس على أرغنين متماثلين · ويوقع المؤلف قائد الموسيقى المازورة الأساسية على رأس الكورس الأول ، وتصحبه أجمل الأصواه · وفى كل كورس من الكورسات الأخرى يقف فرد واجبه الوحيد هو مراعاة « الوحدة » الأصلية التى يوقعها رئيس الفرقة ، حتى يوفق بينه وبين كورسه · وهكذا كان يتم التوافق بين جوقات المنشدين دون تباطؤ أو تأخير · وخلال الأنتيفونات (كورس يواجه الآخر ويرد عليه) كان فى وسع المرء أن يستمع الى المجموعة الجميلة (الانسامبل) التى تتالف من فيولينة واحدة أو اثنتين أو ثلاث مع الأرغن ، والى بعض عيدان تعزف أنغاما شبيهة بالراصة · ويرتجل المغنون الايطاليون أدوارهم دائما ، ومن العجيب أنهم لا يخطئون أبدا رغم شدة صعوبة الموسيقى · أما فيما يتعلق بموسيقى الآلات فهناك على الأقل عشرة أو اثنتا عشرة موسيقيا يقومون بعرض روائع على الفيولينا ، وقرابة خمسة أو ستة آخرين يماثلونهم فى الاجادة والصنعة - يعزفون على العيدان والتيوربو (نوع من العود الكبير) بمصاحبة الأرغن . وبذلك يقدمون الوانا من التنويعات الجميلة ، ويفرضون براعة يدوية لا تكاد تصدق » ·

وأنتج الباروك الباكر مؤلفات متالفة فى موسيقى الأرغن والهاربسيكورد · ومكنت قدرات الأرغن على التعبير والتلوين

النغمى من جعلـه مثـــالا نموذجيـا للألات الموسـيقية فى عصر الباروك · هذا على الرغم مما يبدو فى طبيعة القوالب الرئيسية لمؤلفاته من مظاهر العتـاقة · اذ كانت الفوجـات والتنويعـات الكورالية عميقة الاتصال بالتقـاليد لبوليفونية العريقـة · ومع ذلك فان له مؤلفات من « التوكاتا » و « الفانتازيا » تنطلق مقاطعها فى انفعال وتتماوج فقراتها السريعة ، وتتحول سلالها الموسيقية فى انتقالات « الهارمونية » لا تخلو من خشونة ، تعطيها صفات خلابة ، وكل هذه صفات تمثل الفن الباروكى فى صميمه · وأبرز اعلام هذا الأسـلوب الجـديد هو « جيرولامو فريسـكوبالدى » (١٥٨٣ ـ ١٦٤٤ ـ) عازف الأرغن فى كنيسة القديس بطرس بروما · وقد اشتهر هذا الموسيقى الملهم فى سائر أنحاء العالم ببراعته وموهبته النادرة فى الارتجال · وروى « باينى » أن ثلاثين الفا كانوا يحتشدون لسماع عزفه بكنيسة القديس بطرس · وهو الذى افتتح عهدا جديدا فى تاريخ موسيقى الآلات عندما سخر الأرغن لغايات التعبير فى أسلوب شخصى عميق · وأخصب خياله المبدع اشـكال موسيقى الآلات ـ التوكاتا والريشير والكانزونيته والفانتازيا والفوجه ـ بالاحساس المتوقد وبشاعرية الوجدان · واستوعب فريسكوبالدى اسلوب الكروماتيه الثورية التى جاء بها الباروك فى مطالعه · ولعله كان اجرا فى استخدام هذا الأسلوب الهارمونى الحديث من أى موسيقى آخر ، علما بأنه فى جرأته لم يسىء الى تصميماته الشكلية الفخيمة · ويتغير فى مؤلفاته الايقاع والطابع أحيانا بعنف لا يصادف الا فى الموسيقى الدرامية ، ولكنـه كان مسيطرا على هذه الظاهرة ، بالاضافة الى ولعه الايطالى الصميم باللحن الجميل ، وافتتانه بالتنافرات مع محافظتـه على منطقيـة البنـــاء وفاعليتـه · وتغير بفضـله الطـابع العتيق « للرشيركارى » و « الكانزونينية » المنحدر من أصـــول الغنـــاء الكورالى ، وتتحول الى اسلوب نموذجى لموسيقى الآلات · وبدلا

من أن يكتب « فريسكوبالدى » سطرره اللحنية على أساس مقابلات وتطورات كونترابونطية معقدة جافة فى الأغلب ، فانه لجأ الى تكنيك حر من التنويعات variation يسود فيها النظام الهارمونى ، وذلك مع الاحتفاظ بقدر كاف من عناصر الكونترابنط لتساعد على تماسك البناء وتدفقه • ويكشف كل عمل جديد من أعماله عن زيادة الترابط المنطقى فى تناول المادة الحنية ، حتى ظهر سنة ١٦٢٤ العمل المسمى Caprici un soggetto (كابريشيوات على موضوع واحد) ويتضح من العنوان المبدأ الجديد للكتابة ذات « التيم » الواحد • أى التى تعتمد على عرض فكرة موسيقية واحدة ، تنمو وتعرض فى مظاهر مختلفة بغير حدوث أى اخلال فى مظهرها الأصلى • ان هذا المبدأ الذى عنى به كل كبار الموسيقيين حتى العصر الرومانتيكى ، قد حل محل تعاقب عدد من الألحان . ذلك الأسلوب الذى افتقر الى التماسك رغم بهجته والذى تميزت به الأشكال الأولى من الريشير كارى والكانزونيته التى لم تكن قد استقرت بعد ، وأكدت استقلالها ، ومكانتها الفنية •

واقتفى أثر الأرغن الرومانى العظيم لفيف من أصحاب المقدرة فى عزف الأرغن والهاربسيكورد ، ومن بينهم تلميذه الشخصى « ميكل انجلوا روسى » ، و « برناردو باسكوينى » (١٦٣٧ ـ ١٧١٠) • ولم يكن الأخير مجرد وريث كفء لفن « فريسكوبالدى » ، بل كان أستاذا ذائع الصيت • ومع وجود كل هؤلاء هؤلاء الفنانين وحسن درايتهم وتعدد جوانبهم وبراعتهم فى العزف والتاليف الموسيقى ، لم يكن لفريسكوبالدى اية آثار حقة فى ايطاليا • وانتقلت موسيقى الأرغن العظيمة الى البلدان الأجنبية ، وبخاصة المانيا ، حيث بلغت ذروة لا نظير لها عند يوهان سبستيان باخ • لقد نقل تلامذه « فريسكوبالدى » الألمان مثل « فردبرجر » و « توندر » أسلوبه الى المانيا ، حيث صادف تربة

خصبية وأصبح كل عازف أرغن فى ذلك القرن مدينا بالفضل له ٠
وحرص حتى خلفائه البعيدين ، مثل سباستيان باخ رئيس عرفان
كنيسة القديس توما بلاييزج على الاشادة الى اقصى حد بعازف أرغن
كنيسة القديس بطرس ٠ وهذا على الرغم من أنه لم يقدر فى عالم
الباروك القلق المحموم ، البقاء لأى مؤلف أو عمل موسيقى بعد
الجيل الذى ولد فيه صاحبه ٠ واتهم أصحاب النزعة الانسانية
(الهومانيست) المحافظة هذا الموسيقى المتحمس المتوهج بالأمية
الموسيقية لعدم معرفته بمذاهب القدامى ٠ فشكا « جوفانى باتستا
دونى » وذكر « أن كل معارف فريسوبالدى تركزت فى أصابعه » ٠
بيد أن الموسيقى كانت تجرى فى عروقه ، ولم تكن فى حاجة لأسس
سفسطائية ٠ ان فريسكوبالدى ـ مثل مونتفردى ـ كان فى المقام
الأول موسيقيا خلاقا ، على دراية كاملة بقدراته ، لا يقف فى
طريقه أى شىء لا يبدو مناسبا لابداعه الموسيقى الصميم ٠

قواعد موسيقى الآلات ونماذجها
المدارس الايطالية للفيولينة

كان فن العمارة فى الباروك مولعا بالتكرار كوسيلة لتعزيز
معانيه ، ومفارقاته وخطوطه اللحنية ٠ وهذا الميل الى ترداد كل
فكرة قد سيطر على موسيقى العصر ، وقامت بالتعبير عنه فكرة
« الكونشرتو » الذى استحوذ على النشاط الموسيقى للقرن السابع
عشر برمته ٠ وفى عصرنا قد تعنى كلمة « كونسير » الحفلة
الموسيقية ، ولكن هذه المهمة فى صيغتها الايطالية « كونسرتو » ،
تعنى نوعا معينا من أنواع التاليف الموسيقى ٠ وفى العصور
السابقة ، كان المصطلح يرادف اداء المجموعات (كلمة consort
فى انجلترا) ٠ ولكن ما يعنينا منه بخاصة هو دلالته فى القرن

السابع عشر · اذ يعنى مبدأ فى الأسلوب لا يقوم على التعـاون ، بل على التعارض والمنافســة والمباراة بين فريقين موسيقيين ·

ربما كان القول باننا قد اهتدينا فى عصر الباروك الى مبدأ جديد لموسيقى الكونشرتانتى (المعتمدة على المواجهة بين فريقين) مثار شك · ففى أصداء البحيرات والجبال ، ومداولات الكورس فى التراجيديا اليونانية ، والانتيفونيات والمجاوبات responsorials فى الموسيقى الجريجوريانية ، وفى كل مشاركة بين اثنين فى الغناء أو العزف ، يوجد عنصر المواجهة « الكونشرتانتى » ومع هذا فان روح الباروك وما عرف عنه من ولع بالفرتيوزية والاستعراض والحليات هى التى تسببت فى جعل هذا المبدأ الجوهرى عاملا الأسلوب الكونشرتانتى (المعتمد على المواجهـة) والتى قصرت مهيمنا على موسيقاها · وعلى خلاف نظرتنا الحديثة الى مبدأ مفهومه على موسيقى الغناء · اذ كانت الكورســات الانتيفونيــة المتعددة عند أهل البندقية هى أول ما ساعد على تقديمه · وأبسط التعابير عن مبدأ الكونشرتو ، واقربها تناولا هو « الصدى » · وكان الموسيقيون الفينسيون مغرمين « بلعبة الصدى » منذ عهد « فيلارت » فى آخر القرن السادس عشر · ولقد رأينـا كيف كانت الكنائس ، فى عهد « موجاز » مزودة بعدد من شرفات ومقصورات الكورس وعازفى الطرومبونه والطرومبيت ليتجـاوب أصداؤها · وتعد كونشرتوات « أندريا جابرييلى » (١٥٨٧) فاتحة المؤلفات فى الأسلوب الكونشرتانتى · واعقبهـا فى سرعة وجيـزة أعمـال أخرى ، وتحمست كل ضروب الموسيقى الغنائية لاتبـاع اسـلوب الكونشرتو المستحدث ، فظهر سـيل من « المادريجال الكونشرتانتى » و « الكونشرتوات دا امورى » و « الموتيتـــات الكونشرتـانتى » و « القداسات الكونشرتانتى » · وسرعان ما حل هــذا الاشـكال ما يدعى « بالكونشرتو الدينى » أو الكنسى الذى بداه « فيادانا »

ثم تطور فيما بعد الى الكانتاته ، أو امتزج بها معنى أصح · وظلت الكنتاته تدعو بالكونشرتو ، تفضلا لهذه التسمية على أسمها الآخر ، عندما الف يوهان سبستيان باخ أعماله (أو مصنفاته) فى هذا الميدان ·

واتجهت موسيقى الآلات فى التو الى الأسلوب الجديد · وكان « جوفانى جابرييلى » هو ايضا الهادى الى هذا السبيل ، عندما ، نقل مبادىء التأليف لكورسات متعددة الى الأوركسترا · وظل الأوركسترا المزدوج محتفظا بكيانه ابان القرن الثامن عشر · نلقاه عند يوهان سبستيان باخ فى « آلام المسيح تبعا لانجيل متى » واوبرات « هاسة » والسيمفونيات الباكرة ، ومنذ البداية ، كانت القاعدة فى الكونشرتو الاعتماد على التعارض بين فريقين متباينين من الآلات والأصوات · والاختلاف قد يكون فى حجم المجموعتين او فى الوانهما الصوتية · وهكذا ظهر فى « صوناتات » جابرييلى الأوركسترالية آلات حادة النغم تتداول مع آلات عميقة النغم « كالبوقات » و « الطرمبونات » الصادحة ، مواجهة « طرومبونات » الباص · أو توضح الوتريات فى مقابل مجموعة آلات النفخ ، او مجموعة من موسيقى الآلات فى مقابل مجموعة غنائية · وصادف الكونشرتو مجالا خصبا فى « آريات » الأوبرا بوجه خاص حيث تشتد المنافسة بين الغناء « الكولوراتورا » (ذى الألاعيب الصوتية العالية) وبين جريان النغمات فوق درجات السلالم الموسيقى ، تؤديها الفلاوتة و « الطرومبيته » و « الأوبوا » · ويجرى هذا — ولكن بدرجة اقل بالنسبة للمجموعات المتعارضة التى تتألف من آلات مختلفة · واعتمد تطور الأسلوب الجديد فى البداية على محاولة استيعاب الأسلوب الحديث stilo moderno — كما كان الكونشرتو يسمى — فى الاطار الكونترابونطى لأشكال موسيقى الآلات القائمة ·

والشكل الممثل لموسيقى مجموعة الآلات فى باكورة الباروك كان فى شكل الـ Canzon da Sonar ، أو أغنية للعزف . وهو ضرب من موسيقى الآلات مؤسس على الأغانى الدنيوية المؤسسة على أسطر لحنية متعددة فى أوائل عصر الرينسانس . وسرعان ما استوعبت هذه البداية المتواضعة لموسيقى الآلات أسلوب الكورس المتعدد المتعمد على المواجهة عند الفنيسيين . وبعد أن كانت هذه المؤلفات للآلات مؤلفة لأربعة أو خمسة سطور لحنية أصبحت تكتب لثمانية أو عشرة أو اثنتى عشر بل وستة عشر سطرا ، فهى بحاجة الى أوركسترا صغير وبعد سنة ١٦٠٠ ، توطدت « الكانزونات » فى كل من موسيقى ذوات لوحة المفاتيح وموسيقى المجموعات كشكل من أشكال موسيقى الآلات ، بحيث أمكن الاستغناء عن صفة da sonar (للعزف) . وقامت الكانزونات - مشتركة فى ذلك مع الريشير كارى التى أكدت استقلالها بالفعل - بتقديم أنواع أو ضروب منها ، كالفانتازيا والكابريشبيو تطورا الى شكل مختلط عرف « بالصوناتة » ولا وجود لأى وجه شبه بين هذه الصوناتة بنت القرن السابع عشر وبين ما تحمل هذا الاسم منذ عهد بيتهوفن . فلا يعنى أكثر من مؤلف (أو مصنف) للآلات ، وليس له أية دلالة على قالب بعينه ، ونحن اذا تذكرنا الشانسون الفرنسية بدقة بنائها - فلا غرابة أن « الكانزونات » هى أول تكوين ظهر فيه انتظام البناء . ولم يمض زمن طويل حتى ظهرت أول علائم الأصول السيمفونية بالمعنى الحديث ، للكلمة وهو تنمية اللحن على يد « فريسكوبالدى » لموسيقى الآلات ذوات المفاتيح . وفى الحق تعتبر الكانزونة أحد الأسلاف البعيدين للسيمفونية الكلاسيكية . وكلمة سيمفونية - أو سينفونيا فى الايطالية - موجودة فعلا منذ بداية القرن السابع عشر ، شاع استعمالها أولا فى المؤلفات الغنائية ذات الطابع الدينى Sacrae Symphoniae كالموتيتات التى تصاحب بالأوركسترا ، وسرعان

ما أصبحت تدل على التمهيـد الأوركسترالى لهذه الأعمال الغنائية ، وفى الأوبرات بخاصة · واستمر استعمال هذه الكلمة على هذا الوجه قرنا آخر ، ومازلنـا نرى الكثير من كانتاتا يوهان سبستيان باخ تستهل بسنفونيـا · وتشبعت سنفونيات الأوبرات الأولى بروح جابرييلى ، الا أن « مونتفردى » و « كافـالى » و « كشـيستى » و « لاندى » قد عرفوا كيف يضفون عليهـا طابع شخصيتهم · وبعد مونتفردى ، لم تستقر المقطوعات التى تسبق رفع الستار على حال ، لا فى بنائها ولا فى تسميتهـا · اذ أصـبحت تـدعى تارة « بالسينفونيـا » ، Sintoniat وتـارة أخـرى بالتوكاتـا أو الصوناتا ، وغير ذلك من الأسماء العديدة · ولكن فى غضـون انتصف القرن أصبح « للسينفونيا » شكل محدد منظم . اختص بهذه التسمية · لقد كانت هذه السيمفونيات افتتاحيات حقيقية · وبخاصة سيمفونيات الأوبرات الفنيسية ــ أى تقدم صورة مركزة للدراما التى تمهد لها · وكانت المادة اللحنية الأساسية تنتقى عادة من بين المشاهد الرئيسية فى الأوبرا · واكتسبت هذه الافتتحايات الفنيسية الخاصة بمنتصف القرن السـابع عشر ، والتى لم يعرفها المؤرخون القدامى معرفة كافية ، أهميـة كبرى فى نظر البـاحث الموسيقى الحديث ، لا بوصفها مصدرا أوليا للسيمفونية الكلاسيكية ليس الا ، بل لأنها من أوائل الافتتاحيات ذات البرنامج الحقة ، ولا حق لجلوك فى أن يلقب بمبكتر الافتتاحية ذات البرنامج ، وهذا لقب يزعمه لنفسه قط ، أضفاه عليه البحاثة القدامى لعدم معرفتهم بالافتتاحيات الفنيسية ·

وتثير « الصوناته دى كاميرا » (أى صوناته الحجر موقف « موسيقى الصـحاب) فى هـذا الجمـع المعقـد من الأسـماء والأساليب والأشـكال · والأساس الذى تعتمد عليـه موسـيقى الصحاب هو بأن تقوم بعزف كل سطر لحنى آلة واحدة · وبهذه

المناسبة ، لم يعن مصطلح (da camera) الذى نترجمه الى حجـرة ، أو Chamber (*) نفس الدلالة التى تنسب له · اذ كان فى الباروك الباكر يعنى أى نوع من الموسـيقى لا يستعمـل فى الأوبرا ، ولا يؤدى فى الكنيسـة · وبذلك وعلى هـذا لا يكون المقصود به شـكلا او أسلوبا معينـا · وتعرض مفهوم « موسيقى الصحاب » بعض الوقت للغموض بسبب عدم الدقـة فى تحـديد الممارسة الأوركسترالية · فلم يبدأ طريق كل منها فى الانفصال عن الآخر الا فى القرن الثامن عشر حيث أصـبح لكل منهمـا حـدود مثلمـا حـدث لطريقى الأوبرا والأوراتوريو · فظـــروف الاستماع (أى الأوضــاع الاكوسنيكيـة) فى الكنــائس الفسيحـة تطلبت مجموعة آلات أضخم من المجموعات المستخدمة فى مؤلفات موسيقى الصحاب · هذا الى انه لو اريـد للفيولينـات تاكيـد وجودها فى مواجهة الآلات النحاسية الرنانة وآلات الأرغن ، فلابد من تخصيص عدد منها للسطر اللحنى الواحد · ونواجـه هنـا قانونا من أهم قوانين التوزيع الأوركسترالى الحديث وهو مضاعفة أو تكرار سطر لحنى واحد فى طبقة واحدة ، أو فى توافق بين اللحن وجوابه (أى أوكتافه) ، فى حين أن موسيقى الصحاب سـارت فى اتجـاه عكسى ، عندما قامت بتخـفيض كل من عـدد الأسـطر اللحنيـة والعازفين ، ومن ثم ابتدعت « الصوناتة الثلاثية » (التريوصوناتا) التى أصبحت جوهر موسيقى الصحاب الباروكية ، رمزا لها · ولقد استوعبت الصوناته الثلاثية بعض مظاهر الحـوار والجـدل فى الكونشرتو ، الا انها تحولت الى صورة نموذجية خاصة لموسيقى الصحاب ، لأن التشابه بين السطرين اللحنيين العـلويين (فلا

(★) كلمة « حجرة » ثقيلة على الأذن ، واسوأ منها « غرفة » وثالثة الاثافى « مخدع » · ولهذا آثرنا تسميتها « موسيقى الصحاب » وصفا صادقا لطبيعتها اﻟ – (المراجع) ·

حساب للباص فى هذا المضمار) قد استبعد حدوث أية مفارقة كونشرتوتوية · ولما كانت العقلية الايطالية ترى ضرورة وجود شىء من المخالفة فى الأسلوب الكونشرتانتى ، فان الصوناته الثلاثية كلما حققت الكمال الغنائى تجانس سطراها العلويين · وفى نفس الوقت كان من شأن تخفيض عدد الأسطر أن حرص المؤلفون على تنسيق السطرين العلويين مما أدى الى الامعان فى المعالجة الكونترابنطية ، فكأن الموسيقى وقد تحولت من البوليفونية الى المونودية ، فاذا بها وقد عادت من طريق آخر الى البوليفونية ، دون أن تتخلى عن الأسس الهارمونية التى اكتسبتها ، وحافظت عليها الى أن ظهرت فى القرن العشرين المدرسة الاتونالية (أى التى لا تعترف بالمقامات الموسيقية) ·

وأول نتاج لهذا النوع الجديد الأكثر ألفة من الموسيقى · الذى ندعوه « بموسيقى الصحاب » ، ظهر فى أعمال سالومون روسى » ١٥٨٧ ـ ١٦٢٨ وهو موسيقى من أصل يهودى ، فكان يضيف دائما الى اسمه كلمة Ebreo (العبرانى) وهو من أقران مونتفردى فى مانتوا ، ومن أوائل الذين أدركوا أهمية خلق أسلوب صادق فى موسيقى الآلات · فأبدع آيات صغيرة فى صوناتاته ذات ثلاثة الأسطر اللحنية هى التى جاءت بصورة جديدة من موسيقى المجموعة هى التريوصوناته · وروسى من الموسيقيين النابهين ، شارك فى كل ضروب التأليف الموسيقى وأشكاله · أما الشخصية الهامة التالية فصحابها هو « بياجيو مارينى » ١٥٩٧ ـ ١٦٦٥ ، كان مؤلفا مخلصا لموسيقى المجموعة هى التريوصوناته · وروسى من الموسيقيين النابهين ، شارك فى كل ضروب التأليف الموسيقى واشكاله · أما الشخصية الهامة التالية فصاحبها هو « بياجيو مارينى » ١٥٩٧ ـ ١٦٦٥ ، كان مؤلفا مخلصا لموسيقى الصحاب ، ولعله أول العازفين الصناع (الفيرتيوزى) فى عزف الفيولينة بين

المؤلفين الموسيقيين · ومؤلفــاته الجمة التنوع التى ظهرت بين سنة ١٦١٧ ، وسنة ١٦٥٥ تصور كامل التطور (الانتقــال) من محاكاة الموسيقى الغنائية الى تأليف أشــكال صيمية لموســيقى الآلات · وهكذا انتقلنا من « الاريا » و « المادريجال » و «الكورنتى» الى « الموسيقى دى كاميرا » ، و « الصوناتات والسيمفونيات » ، وصوناتات الكنيســة (da chesa) والحجرة do camere .

ويوجد من بين مؤلفات « مارينى » أحد المبتكرات المميزة وهو الصوناته السولو للفيوليــا غير المصحوبة · وشارك الآن عدد من الموسيقيين الممتازين مارينى فى بناء « الصوناته الثلاثية » التى بلغت النضج فى النصف الثانى من القرن · وكان عازفوا الفيولينه الممتازون فى العصر يمارسون « صوناته الحجرة » و « صوناته الكنيسة » على السواء · وتحدد عدد الحركات ، كمــا تحــددت معالمها ، وأصبحت خاضعة لمعيار ونظام ثابتين · وتحول الطابع الذى كانت تغلب عليه الرابسودية (أى المقاطع الحــرة) ، واتخذ نظاما منطقيا ، وعلى الأخص فى الصوناته الكنسية التى كانت أكثر احكاما ووقارا من أختها صوناتة « الحجرة » التى تكشــف بحركاتها ذات الأسلوب الراقص عن أوجه شبه بالمتتالية الراقصة · واحتفظت أول حركة من الحركات الأربع فى صونــاتة الكنيســة بطابع المقدمة ، وهو ما يرجع ـ فيما يحتمل ـ الى نمو افتتاحيات الأوبرا والكانتاته فى نفس الوقت · والحركة الثانية التى يمــكن اعتبارها أهم الحركات تنهج أسلوبا كونترابنطيا يعتمد اســاسا على المحاكاة اللحنية · بينما تتجه الحركة الثالثــة الى التأثير الشجى فى تدفقها الميلودى ، تتخفف منه الحركة الرابعة فى حركتها السريعة الناشطة · وكثيرا ما تتحرك فى ايقاع راقص حاد · أما صوناتة « الحجرة » فكان لها شكل أضعف بنــاء واقــل اتبــاعا للنظــام ، وان كانت فى تسلســل حــركتها الراقصة ، قد منحت الموسيقى حرية أعظم فى المفارقة الفنية والتغيير · ان الألحـــان

والأشكال المناسبة تماما لموسيقى الآلات بطواعيتها وكمالها الكلاستيكى فى صوناته الكنيسة . والحركات الراقصة فى صوناتة « الحجرة » المصفاة فى أسلوبها الأبعد ما يكون عن موسيقى المناسبات ، والتى كتبها « جونانى ليجرنزى » . و « أركانجلو كوريللى » ١٦٥٣ ـ ١٧١٢ ، و « مورينسيو كازاتى » (حوالى ١٦٢٠ ـ ١٦٧٧) و « جوفانى باتيستافيتالى » (١٦٤٤ ـ ١٦٩٢) و « السندرو ستراديللى » و « جوزيبى توريللى » (حوالى ١٦٥٠ ـ ١٧١٦) قد حددت النماذج على طول قرن من الزمان لموسيقى الآلات ٠

كان جميع هؤلاء الموسيقيين من عازفى الفيولينه ، وبناء على ذلك ارتبط مصيرهم بمصير هذه الآلة وما يؤلف لها ٠ وربما كانت لهم ذات الأممية فى عالمى الأوبرا والكنتاتا ، وعظيم عظمائهم هو كوريللى ، تجسدت فيه موسيقى الفيولينة الكلاسيكية الايطالية ، بعد أن جمع كل الخيوط التى وضعها أقرانه المتازون ، وكانت الكتابة الفرتيوزية المعقدة لبعض معاصريه ، وبخاصة عازفى الفيولينة الألمان ٠ بانسجتهم البوليفونية المتكلفة ، وعفقاتها المزدوجة ، وغيرها من المؤثرات ، بعيدة عن روح هذا الفنان العظيم ٠ اذا كان مثله الأعلى الذى اقتدى به القدرة الحسية على التعبير فى الصوت الآدمى ٠ وتخلق الحانه فى جرأة ، وهى مشبعة بأشجان سامية ، وأسلوب غنائى جاد ، فيها موازنة بين صوت الآلات والبناء البوليفونى ، وتسود أشكاله نفس المرونة والاتزان ٠ فلقد انقضى عهد التجربة والبحث عن الشكل والتعبير وتوجت أعماله المجيدة كل جهود القرن السابع عشر لانشاء الآلات مجتمعة ٠

يعتمد كل فن على وسائل تعبيره ٠ فلم يكن محض مصادفة أن يجىء ازدهار مؤلفات مدرسة الفيولينة الايطالية الكبرى

معاصرا للوقت الذى اهتدى فيه « ستراديفارى » الى أسلوبه فى صناعة الفيولينة ، حتى فاق ما بلغته مدرسة كريمونا على أيدى آل « أماتى » الذين حققوا فى تلك الصناعة وتريات غاية فى الروعة ٠ وحدث بين ١٦٨٤ و ١٧٠٠ تغير هام فى براعة الصنعة عند «ستراديفارى» فظهرت الفيولينا المعروفة باسم « ستراديفاريوس الطويلة » حوالى سنة ١٦٩٠ ، وبعدها ازدادت الآلة عرضا وطولا وتقوساً حتى بلغت فى عشر سنوات الأولى من القرن الثامن عشر ذلك الشكل الفذ البديع التناسق الذى جعل من اسم « ستراديفارى » رمزا على براعة الصنعة ، والى جانب ما صادفته الآلة الوترية من ارتفاء واحكام ، استمر التحسن فى حرفية (تقنية) عزفها ٠ وكانت المصاحبات الأوبرائية النشطة تتطلب كفاءة جادة من العازفين ، فكانوا فى ثمانينات القرن السادس عشر لا يقبلون فى الأوركسترا الا اذا توفرت لهم القدرة على الأداء حتى الوضع الخامس (V° Position) ٠ علما بانه فى عهد « بياجو مارينى » قد

عاش « كارلو فارينا » وهو من المجيدين فى العزف ، متنقلا بين بلاد متعددة ، وله مؤلفات مطبوعة فى سنة ١٦٢٧ ، كانت تستوجب العزف فى كافة أوضاع الفيولينة ، بالاضافة الى القدرة على « العفق المزدوج » والبيزيكاتو الأوتار ، والتريمولو (الترعيد بالقوس على نوتة واحدة) والـ col legno (جر القوس على الأوتار لا من ناحية شعره بل من ناحية عصاه sul ponticello

(بالقرب من الفرسة) لاحداث الأصوات الغريبة التى تترتب على انقاص ذبذبة الأوتار ، أى تلك المهارات الفنية التى تنسب عادة الى عصور متأخرة عن ذلك ٠

ولقد اهتدينا بفضل « كوريللى » الى أحد روائع ما انتجته الموسيقى الأوركسترالية فى عصر الباروك : « الكونشرتو جروسو »٠

فعندما كانت موسيقى الصحاب تشق طريقها دون اكتراث بأسلوب الكونشرتو ظهر فى الربـع الأخـير من القـرن السـابع عشر أول كونشرتو لموسيقى الآلات يعتمد على فكرة « الترجيع والمحـاكاة » فى صورة فريق صغير من الآلات يواجه فريق أكـبر . على أن الصورة التى تحدد شـكل الكونشرتو جروسـو كانت من ابداع كوريللى . وعلى الرغم من نشر الكونشرتوات جروسـو الاثنتى عشر مصنف رقم ٦ سنة ١٧١٢ ، الا أنها قد كتبت وقدمت قبل ذلك بسنوات . أما تكوين « الكونشرتو » ، الذى صادف ترحيبا كليا ، وأصبح منذ ذلك العهد قالبا موسيقيا بعينه فكان على الوجه الآتى : « الكونشرتينو » ويتألف من فيولنتين وفيولنسيل أو جامبا ، و « الكونشرتو » ، ويدعى أيضا « بالريبيانو » أى الأوركسـترا بأكمله . وعلى الرغم من أن هذه الأعمال الفخمة قد كتبت أصلا للأداء فى الكنيسة ، الا أنها لم تستطيع أن تنكر انكارا باتاً تأثيرها ببعض العوامل الأوبرائية ، لا الأوبرا الايطالية وحدها بل افتتاحية الأوبرا الفرنسية فى صورتها الأصلية التى يسهل التعرف عليها . ولكن كم هناك من خصوبة فى رنين النغم وكم هناك من تنوع فى الشـكل والتعبير ! . ففيهـا مقـطوعات رقيقـة مستوحـاة من الرقصات وحركة « الليجرو » سريعـة الانـدفاع ورنين ممتع فى الباص ، وحركات بطيئة واسـعة الخـطى (لارجو) واسـتعاد الكونشرتو الثـامن من كونشرتوات كوريللى الاثنى عشر (مصنف رقم ٢) شعبيته مرة أخرى فى العصر الحديث ، ويعـرف باسـم « كونشرتو عيد الميلاد » .

انتشــار اسلوب « الباروك الشامخ »
موسيقى الكنيسة الكاثوليكية

وبينما حاول الأتباع الشخصــيون لباليسترينــا ، واتبــاع صديقه « جوفانى ماريا نانينــو » (١٥٤٥ ـ ١٦٠٧ ـ مناصرة التقاليد الكبرى لفن « الاكابيلا » (الغنــاء الجماعى دون اصطحاب آلات) ، أشاحت موسيقى الكنيسة الكاثوليكية وجهها عن الماضى تماما · ففى هذا الجو الدائم الاضطراب ـ اذ كانت كل سنة تحمل فى طياتها ما هو مستحدث ومثير للاهتمام فى عالم الموسيقى ـ اختفى الفن « العتيق » ، وان كانت بعض الأســماء اللامعــة قد استمرت تحظى بالتقدير غير أن ما كان يحظى بالتقدير هو أسماؤهم لا أعمالهم التى كان عليها أن تتوارى خلف ذوق الباروك وروحه · واصبح ينظر الى البوليفونية الكورالية الكلاسيكية كأثر مهيب من آثار الماضى · فلم يعد تلحين القداس ـ الذى كان يمثل فيما مضى اسمى أشكال الموسيقى ـ يعنى سوى قلة من الموسيقيين ، وان كانوا باستثناء المحيطين « بنانينو » ، لم يروا فى القداس والموتيت سوى وسيلة لانشاء لوحات موسيقية ضخمة تتألف من كورســات متعددة · فألفت قداسات ذات ثمان أو عشر أو ستة عشر أو اثنين وثلاثين ، بل وثمانية وأربعين سطرا لحنيا ، تجلى فيها كل ما فى الباروك من فخامة · وتمثل الأعمال الكورالية المجدية « لجابرييلى » والسمفونيات المقدسة (Sacrae Symphoniae) المتعددة الكورال ، ذروة فن الباروك · وانضم الى المجموعة الكــبرى من المنشــدين وساندهم أوركسترا من الفيولات والطرمبونات والأبواق النحاسية (كورنيت) وآلات الأرغن ، كانت تعزف اما مستقلة او بالاشتراك مع المنشدين · ومع هذا قد تخفف هذا الأسلوب : أسلوب الباروك الشامخ ـ كما كان يدعى ـ بعــد تغلغل الأسلوب الكونشرتانتى فى موسيقى الكنيسة ، تخفف بعد أن اخلف بعض الأعمــال الشامخة

البـاهرة ، ومن بينها القداس الاحتفالى (٥٣ سطرا لحنيا) الذى الفه « اورازيو بنيفـولى » ١٦٢٨ بمناسـبة تدشـين كاتدرائية سالزبورج ، ولعله أضخم هذه الأعمال المذهلة ٠

وسرعان ما ساد الأسـلوب الكونشرتانتى عالم الموسـيقى الكنسية بأسره ، وتبدو هذه الحقيقة نتيجة منطقيـة للاتجـاهات التاريخية ٠ الا أن سرعة تقدمه تثير العجب ، ولعلها تصور قوة اندفاع الأسـلوب الجـديد ٠ واستخـدم « مونتفردى » البـاص المتصل فى الموتيتات وفى قداس فخم (ذى ستة أسطر لحنية) سنة ١٦١٠ ٠ ثم تقدمت الحركة التى بدأت « بجابرييلى » بعد أن ازدادت خصوبة بفضل اللغة الموسيقية التى قدمتها الأوبرا الباكرة ٠ فالأصل الأوبرائى واضح فى اللمسات القائمة والوقفات الدرامية والتبـاين فى الايقـاع ، وتوكيد اللحظـات الدرامية فى النص ٠ وبعـد تدهور البوليفونية الكورالية واختفاء الكانتوس فيرموس (*) ، تحتم الاتجاه الى اكتشاف سبل جديدة للمحـافظة على المظـهر الدينى للقداس ٠ ومن الوسائل الأخرى لتوطيد الصـلات مع الطقوس الغنائية الأصيلة افتتاح القداس بترانيم جريجوريانية ٠ وصادفت هذه المتضمنات الجريجوريانية استحسانا ، وهيأت لفنانى الباروك وهى تقدم فى صـورتها الأصـلية دون أى اصطحـاب هارمونى الفرصـة لاظهار المفارقة بينهـا وبين البنـاء المعقـد الحـاشـد بالزخارف الذى يمثل العمل الفنى المكتمل ٠

وسرعان ما بان أثر تفضـيل البـاروك لموسـيقى الآلات فى موسيقى الكنيسة ٠ اذ تزود كل من القـداس والتراتيل والمزامير بالمصاحبة الأرغنية ٠ ولربما شعر مؤرخو الموسيقى السـابقون

(*) أى اللحن البسيط الثابت الذى تقام عليه المنشآت الكونترابونطية ٠

بالحيرة لفجاءة ظهور الآلات من كل نوع فى الكنيسة · على أننا اذا تذكرنا العـادة القديمة الخاصة بمشـاركة الآلات الموسيقية فى الأناشيد الكنسية ، والتى كانت تتوقف بين الحين والآخر بتأثير تزمت بعض البابوات ـ وان كانت لم تقمع على الاطلاق لأية فترة ملحوظة من الزمن ـ فاننا سندرك أن كل ما كان مطلوبا هو تقنين الموسيقى التى تجمع بين الغناء والآلات تبعا لنظام ونهج معـين بدلا من ارتجـال المصاحبات ، أو عزفها حسـبما اتفق · وبالمثل لم تكن الفكرة الموسيقية الهامة الأخرى ـ وهى الباص المتصل ـ مجهولة لدى موسيقى الكنيسة · ولقد سبق أن تحدثنا عن انتشار ممـارسة نوع من البـاص المتصل فى صورة شبه بدائية وفقا لرواية « كينكلدى » · ولن يصعب ادراك اثر الخطوط الأولى التى خطاها « فيادانا » فى تيسير اقدام كل عازف أرغن فى الكنيسـة على تنظيم الربط بين مصاحبات الآلات والموسيقى الكنسية ·

كان جانب اساسى من المؤلفات الموسيقية الجماعية الباكرة موضـوعا خصيصـا للأغـراض الكنائسـية · ونحن نعـرف أن « كوريللى » و « تارتينى » و فيفالدى » قد قاموا بأداء الكثير من اعمالهم فى الكنائس · ومن هنا لا تعـد المعزوفات « الدنيوية » السولو التى كان يؤديها يوهان سبستيان باخ خلال المنـاولة ـ والتى اقضت مضاجع مداحية فى العصر الرومانتيكى ـ الا مثلا من هذه الممـارسـة القـديمة · وهـكذا تبين أن « السرينـادات » و « اغانى المهد » berceuses و « الأناشيد بغير كلمات » ، التى تؤد فى عصرنا داخل الكنائس بوساطة عازفين للفيـولينة تصـاحبهم الأجراس الرنانة للأرغن الحديث تنحدر من تقليد قديم ، وان بدت ابان الباروك أسـمى بغير جـدال مما هو فى عصرنا · لقـد كان ينظر الى العزف المنفرد فى الكنيسة كعمل احتفالى · وألف لهذه الغاية قدر كبير من أسمى صوناتات الفيولينة الايطالية ، تعزف

خلال رفع القربان المقـدس بقصد تعظيم هذه اللحظة الهـامة ·
وكثيرا ما كان عازفو الأرغن يكتبون ملحوظة فى مؤلفـاتهم تشير الى صرف فقرات معينة « alla levatione » أى خـلال رفع ولقد كتبت مجموعة « فريسكوبالدى » الأساسية Fiori Musicali (١٦٣٥) لأغراض الكنيسة ، وكانت تعزف بعـد « الكريدو » و « المنـاولة » · وكان بين العـاملين فى كنيسـة سـان ماركو « مايسـترو دى كونشرتى » كما اشتملت دفاتر الحسابات سنين طويلة على مرتب اثنين من عازفى الفيولينـة كان عليـهم أداء الصوناتات فى المناسبات الملاءمة خلال الطقوس · وغالبـا كانت هناك « سينفونيـات » أو « افتتاحية » تسبق القداسات ، لا فى ايطاليا وحدها ، بل وفى المانيا وفرنسـا · كل هذه الأمور تتوافق بطبيعة الحـال مع مظاهر الأبهة الاحتفالية فى عصر البـاروك مما يوائم جو الكنيسة ، وبدأ ذلك فى التنداول بين « المجموعات » و « الفرد » ، وبين « الفورتى (القوة) » والبيـانو (الرقـة) وبين النور والظل ، أى كل هذه المظاهر الدالة على الأبـهة والجلال التى احتفى بها أبنـاء ذلك العصر وتوقعوا مشاهدتها فى الكنيسة والمسرح على السـواء ·



يشعر مؤرخ الموسيقى والحضارة بدهشة بالغة لعظمـة فن موسيقى الكنيسـة ، وغزارته · ولكن حماس هذا المؤرخ يعارضه راى الكثيرين من أقطاب الموسيقى الدينية القائلين بأن الشـعار القديم ad maiorem dei gloria فى سبيل المجد الأعلى للرب قد تحول الى شـعار آخر ad maiorem Musicae artis gloriam فى سبيل المجد الأعلى للموسيقى

فالوقار « La grevitas » ما برح حتى يومنـا هذا مقياسا علميـا لأسلوب الانشاد فى الكنيسة ، وان كان موضع شك · على أن العناصر والأشكال الموسيقية التى تم الربط بينهـا وبين مثـل

الموسيقى الكنسية قد تعرضت لتغييرات مستمرة ، فهى من المسائل التى لن يستقر عليها الرأى اطلاقا من جراء حتمية الاتجاهات الى الماضى ورغم أن هذه المفارقات قد شغلت بلدان الشمال ـ وبخاصة البروتستانتية ـ لعدة قرون ، وما فتئت مشكلاتها قائمة حتى اليوم · فقد ساعد على حلها عند الايطاليين احساسهم القوى بالمشكلات التجريبية الفعلية للموسيقى البعيدة عن أية بحوث ميتافيزيقية ، وبساطتهم وابتعادهم عن التعقيد ، مع الاستعداد الدائم للاتجاه العملى الخلاق · فاعتقدوا أن الموسيقة فى أكمل صورها هى الموائمة لتمجيد الخالق · وان روح التدين الحقة تشبع من مؤلفاتهم ، وهى روح أعمق وأصدق شعورا مما ينبعث من الأعمال التى تعتمد على المحاكاة المزيفة لأسلوب القدماء ، ويؤلفها موسيقيو عصرنا « المحدثون » الذين يعملون بحسن نية على التوفيق بين غرائزهم الخلاقة . وبين جماليات الفن الدينى القديم · وستظل اذن المسألة الآتية مثار شك على الدوام : هل الموسيقى المشبعة بالروح الدينية التى تتسم بالاخلاص الحق ، مع استخدامها لأسلوب عصرها ، أقدر على نقل التأثيرات والمشاعر الدينية المباشرة من الموسيقى العتيقة التى ترجع هيبتها الى التقاليد والمؤثرات الفكرية الموروثة ·

اوروبا الغربية فى باكورة القرن ١٧

بزغ القرن السابع عشر على أوربا الغربية ، وهى مثقلة بالاضطرابات والمنازعات السياسية التى بلغت حد التأزم · وسيطرت على النصف الأول من القرن المعارضة الموحدة لسلطان اسبانيا وأسرة الهابسبورج على العالم · ونزلت الدول الأوربية الواحدة منها تلو الأخرى الى المعمة ، التى انتقلت الى سائر البلدان فى الشمال الأوربى بعد تعرض المانيا للانهاك الفظيع ، وانتهى

الصراع بانتصار فرنسا على اسبانيا وتوطيد السيطرة الفرنسية على سياسة أوربا ٠

لم تكن الغايــة من انــدلاع الصراع الأوربى الكبير مجــرد الحصول على مكاسب اقليمية أو سياسية ، ولكنها تضمنت أيضا مبادىء معينة ذات اهمية عالمية ٠ اذ كانت الامبريالية الاسبانية نتيجة للروح المناهضة لحركة البروتستانتية ، ولم يقتصر أثرها على تهديد استقلال باقى أوربا ، فلقــد أحــدثت خــللا فى الفــكر السياسى المتواصل ، وكان على وشك احداث تغيير فى نظام الدولة والحكومة ٠ ولو انتصرت اسبانيا والهابسبورج لتحطيم مستقبل الحرية الفكرية والسياسية فى حياة أوربا ، وكان أهم عامل فى اندحار اسبانيا هو حنكة فرنسا السياســية ، وانتهى الأمر بعــد صراع دام قرنا ونصف القرن ضد الهاسبورج ، لعب فيه كل زمن الدبلوماسية والمال دورا هاما بانضمام فرنسا صراحة ـ يتزعمها ريشيلو ـ لأعداء الامبراطور ، راس أسرة الهابسبورج واسبانيا سنة ١٦٣٥ ٠

وفى خلال العشرين سنة التى تولى الكاردينــــال ريشيلو (١٥٨٥ ـ ١٦٤٢) توجيه دفة الحكم فى فرنســا ، اشــتبك فى صراع مستمر ضد كل أعداء العرش ٠ وشعر المدنيون ورجال الدين « الاصطفائيون » و « الاكليرسيون » على الســواء بسلطان ذلك الســياسى الداهية ، أول ممثل لفكرة سياة الدولة ، ومن ثم كان أول مدافع عن الملكية المطلقة فى فرنسا وأوربا ٠ والاتجــاه الى السلطان المطلق للملك ، أو الى الدولة القوية بمعنى أصح ، الذى يتمثل فى سطوة التاج بوصفه معارضا لحكم طبقــات الأمة فى العصر الوسيط ، اتجاه سبق ظهوره منذ أمد طويل فى أوربا ٠ فهو لم يبدأ بريشيليو ، أو يبلغ عنده ذروته ٠ على أن السلطان

المطلق للملك لم يكن هدفا فى ذاته عند ريشيليو · فالملك فى فلسفة ريشيليو السياسية هو أول خادم للدولة ، وبذلك ظهر الى حيز الوجود التصور الجديد للدولة ككيان حى ، أكثر حقيقة من الجالس على عرشها ، وكان على الأغلب مجرد رمز · وهنا بدا الاتجاه الى الربط بين الدولة والشعب ، وبين الدولة والأمة ، برباط سـياسى محكم وثيق ·

وساعدت شخصية رشيليو الشامخة على ضـمان انتصـار الفلسفة الجديدة فى كل مظاهر السياسة الفرنسـية على وجـه التقريب · وقدرات الكاردينال الفذة وسياسـته البعيـدة النـظر واضحة فى سلوكه خلال المعركة التى خاضـها ضد اسبانيـا وآل هاسبورج · اذ تحتى عليه بعد افلاس الخزانة وانهاك قوى الجيش التزام الحرص فى كل خطواته · وبعد أن أدرك أن فرنسـا وحدها لا أمل لها ضد عدو تمتد أراضيه من ميلانو الى بروكسل ، فانه حاول اقامة كتلة مضادة للهابسبورج · حينئـذ بدأ ظهور كلمـة « الحرية » ، التى طالما أسىء اليها ، وظلت شـعارا أساسـيا فى الدعاية حتى يومنا هذا · وبعد أن ولى عهد الالاعيب الدبلوماسية الخفية ، أصبح لا مناص من حدوث التدخل العسـكرى السـافر · وتولت فرنسا الكاثوليكية قيادة القوات المعـادية للهابسبورج · ولقد اتضح القصيد فى هذه الحملة الجبارة ، وهو السيطرة الكاملة على أوربا · وهى حقيقة لن تمحوها محاولات البـابا للتوفيق بين مصالح المعسـكرين الكاثوليـكيين · وانتصرت الغـايات السياسية على المنازعات الدينية · ولم يتغير الموقف السياسى بعد وفاة ريشيليو ولويس الثـالث عشر (١٦٤٢ ـ ١٦٤٣) · ولم يعش الكاردينـال العظيم ليرى تمام عمله ، ولكنه مات بعد أن اطمأن الى أن النفوذ الاسبانى لا بقاء له بعد انتصاف القرن ·

بعد سنة ١٦٤٣ ، اصبحت ادارة حكومة فرنسا فى يد آن النمسوية ، وصية على ابنها القاصر لويس الرابع عشر فيما بعد ، وكان مازاران (١٦٠٢ ــ ١٦٦١) خليفة ريشيليو ساعدها الأيمن · وان قيام ايطالى ، واميرة اسبانية بمهام الدولة الفرنسية لخير ما يصور مبدأ صدارة المصلحة العليا raison d'etat بيد أن سلطانهما قام على الرمال ، بتأثير عاملين هما الموقف المالى العصيب ومقاومة البرلمان الذى أحسن تنظيمه رجال المال والموظفون الرسميون من أبناء الطبقة الوسطى المتحررة التى عارضت بنجاح خطط ريشيليو · ومع هذا فلم تكن صيحة « الحرية » قادرة على اخفاء الرغبة فى الحصول على امتيازات شخصية ، وظهرت رغبة مماثلة بين النبلاء · وشاهد العالم اتحاد هذين المعسكرين المتعارضين على طول الخط فى معركة حاسمة لانتزاع السلطان من الدولة المستبدة ·· ولم يتراخ مازاران الايطالى القوى المرأس الذى اضطر الى الهرب مرتين · فقد ثبت فى مركزه حتى شهد انتصار العرش ، بعد نهاية الاضطرابات والمنافسة بين الحكومة والكنيسة ورجال الجيش · وبمجىء سنة ١٦٥٣ ، تم سحق الانتفاضة ، وخضعت الأرستقراطية للملك الشاب · وأصبح عمل البرلمان مقصورا على المهام التشريعية ، ومنع من المشاركة فى السياسة والمسائل المالية · وهكذا فألح ملك فرنسا فى تحرير عرشه من كل قيد ، وتوطدت قواعد الدولة الموحدة ذات السيادة · واتفق حدوث هذا حالما أقر مجلس « الريحستاج » بمدينة راتيسبون تفكك الامبراطورية الجرمانية ·

ولم تظهر باديء ذى بدء أية دلائل على العنف والتعسف اللذين يقترنان فى ذهننا بمعنى « الحكم المطلق » · وامتزج القديم بالجديد ، فى الدولة الفرنسية كما يحدث عادة فى عصور الانتقال ، وظل الدبلماسيين والوزراء وقادة الجيش يحرصون على التزام

الحيطة ، مع استعداد لقبول الحلول الوسط · ولم تكن تخوم الدول المستبدة الصاعدة قد توطدت بعد · وكثيرا ما تبادل الحكام والقادة تقديم الخدمات لدول كل منهم · واستمرت سيطرة النعرة الدينية والخرافات على عقول الناس ، وانعزل العظماء ذوو الاتجاهات الجديدة ، فكانوا بلا انصار فى زمانهم ، ولكن قوى العالم الحديث، التى ما فتئت تعمل فى عصرنا ، كانت قد بدأت تتغلغل فى العالم ، كما تركت الأيام العصيبة فى حروب الثلاثين عاما ، والمنازعات الدامية على زعامة أوربا ، آثارا فى كل مجالات الحياة الانسانية فى الدول والاقتصاديات والفنون والعلوم ، وهى الآثار التى مهدت لظهور العلم الحديث ·

ردود فعل الفلسفة السياسية الجديدة

على الفنون والاداب ـ طراز لويس الرابع عشر

تعكس فنون أى عصر وآدابه ، بامانة ، الاتجاه العام فهى تكشف عن الامعان فى الاتجاه القومى ، وان كنا لا نستطيع القول بظهور حضارات قومية بالمعنى المستحدث للكلمة ، لأن بعض كبار الفنانية والعلماء قد عاشوا فى أرض أجنبية ، أو عملوا فى خدمة دول أجنبية · وتأثرة الحياة الحضارية أيضا بتحرر السياسة من الكنيسة ، ومن تأثير رجال الدين · والانفصال عن مجال التأثير الطائفى ملحوظ فى الفنون والآدات الفرنسية · اذ كانت كلها تسعى نحو العلمانية · وكان أسلوب الباروك ما فتىء ، قائما على خدمة الكنيسة ، غير أن الدوافع الكاثوليكية التى الهمتها حركة البروتستانتية قد تضاءلت الى حد ملحوظ · واحتفظ الباروك بكل ولعه بالمظاهر والزخارف ، وبدا ذلك فى صورة سلوب فنى وطيد يمثل « القرن العظيم » grand sieécle فنه تعبيرا عن الفكر الكنسى ·

وكان التعارض القوى بين القوى ، الذى تميزت به الحياة السياسية الفرنسية فى القرن السابع عشر قائما بالمثل فى حياتها الفنية ، الا أن هناك دلائل جلية واضحة على نشأة حضارة فرنسية قومية ، حضارة ترجع الى حد كبير الى الفكر السياسى الحديث . فلقد لجأت فرنسا فى عهد ريشيليو بالفعل فى مسائل الحضارة القومية الى نوع من الوصاية الأبوية (الباترناليزم) فى نظام الحكم . ولم يكن المقصد مجرد رعاية الفنون والآداب ، بل احداث تأثير فيها يتمشى مع روح الدولة . ووجود رغبة عند الدولة المطلقة لتوجيه الحياة الفنية وتنظيمها ، أمر لا يمكن انكاره . فعند انشاء الأكاديمية الفرنسية التى انعقد أول اجتماع لها سنة ١٦٤٣ ـ أراد ريشيليو قيام جماعة من الأدباء البارزين بوضع منهج خاص للأدب القومى ، فكان المفروض قيامها بتنظيم اللغة من ناحية المفردات والنحو ، ووضع قواعد البلاغة والبويتيقا (الاسم الذى كان يطلق على فلسفة الفن قبل الاستاطيقا فى الفنون الجميلة) . وهى غاية هامة وخطيرة . وامتد نطاق النفوذ الحكومى فى تزمت الى مجالات أخرى كذلك . وسيظل اسم « جان باتيست كولبير » (١٦١٩ ـ ١٦٨٣) ، الذى خلف مازاران كرئيس الوزراء ، خالدا فى التاريخ لقيامه بانشاء صناعات ترعاها الدولة وتحميها بالرسوم الجمركية . واتبع « كولبير » أيضا نفس الطريقة « الشمولية » فى مسائل الزراعة والفنون . وأصبحت الثقافة مقصورة على الطبقات العليا ، واتخذت مظهرا رسميا ، فلا نصيب فيها لجماهير الشعب . فبعد الاستهانة بأمرهم وازدرائهم لم يعد ينتظر منهم غير تقديم أموالهم وعمالتهم والغناء لتمجيد البلاط والطبقات الحظوة . ان ما أصبح يحدد النموذج المحتذى هو رغبات الملك ، وما يقرر الأسلوب هو ذوقه ، ومن هنا جاء طابع الأدب والفن الذى يكاد يكون موحدا . وأحط بالعرش نفر من الناس مازالت أسماؤهم لامعة فى سجلات أدب العالم وفنه ،

وان كانت شخصيتهم الفردية غير ثابتة الأركان · ولم يستطع سوى أهل الفكر العظام حماية حريتهم الفنية ، وصدقهم (أمانتهم الفكرية) فى ذلك المجتمع الذى أرغم حتى الطبيعة على الخضوع للنظام والرتابة ، على نحو مماثل لما حدث فى حدائق فرساى ·

وعادت مع لويس الرابع عشر المكانة المقدسة لاباطرة الرومان ، فلقد أحيط بهالة من التبجيل ، رفعته الى مرتبة تعلو على البشر · وأصبحت خدمة الحاكم أعظم شرف يناله النبلاء الخاضعون (مطأطئى الرءوس) الذين يحيون فى الهالة احيطة « بالملك الشمس » (*) ، ونشأ نظام تبعية جديد لا من رجال احرار يلتفون حول الملك ، بل من الحشم الذين اعتبروا أن من واجبهم التنازل عن كل ملامح شخصيتهم لارضاء رغبات ولى نعمتهم · وتجمدت الطبقة المتوسطة البعيدة الى حد ما عن الاحتكلك بالبلاط والحكام وقنعت بالانقياد الأعمى ، والاعجاب بالملك وحاشيته عن بعد · أما بقية السكان ، فقد كان عليهم أن يقنعوا دون قيد أو شرط · وفرساى رمز للكلاسيكية الفرنسية فى القرن السابع عشر وللملك ذاته · فمنها تملك لويس الرابع عشر فى عظمة وجلال من مرتفع سام لا يقربه انسان كأنه شمس يدور فى فلكها رجال البلاط والمحظيات والسفراء والفنانون والشعراء وأهل العلم والأدب · على أن اطراد الأساليب الفنية ، الذى كان من جرائه انخفاض عدد العباقرة الى فئة قليلة ، خلق على الرغم من ذلك مدارس قومية للفن والأدب والموسيقى · ونجح هذا التراث الحضارة بلغته المصقولة الى أقصى حد وبوضوحه ومنطقه وشفافيته وجمال بنائه واناقته الملوكية ، فى اجتذاب سائر أنحاء العالم واكتملت سيطرة فرنسا السياسية على أوربا بفضل سمو المكانة الثقافية ، التى جعلت باريس عاصمة للعالم ·

(★) يلقب لويس الرابع عشر باسم « الملك الشمس » ـ (المراجع) ·

فى بداية القرن السابع عشر ، كان فى العمارة الفرنسى فى حالة عدم استقرار لخضوعه لتاثير الأساليب الأجنبية المختلفة ٠ وقد بذل « كولبير » الجهود الفعالة لتنظيم الفنون وتسـخيرها لخدمة الملك ، والتيسيرات التى لا حد لها التى وضعها لويس الرابع عشر تحت تصرف هذه الخدمة ٠ وبفضل تلك الجهود تحول فن العمارة الى طراز فرنسى كلاسيكى له سـمات مميزة ٠ ويمثل قصر فرساى قصارى هذا الطراز الجديد ، بحديقته ذات المسـتويات المتدرجة ، والنافورات ، والماشى المنظمة وفقا لأبرع نظام فنى ٠ وبأحواض الزهور ، والمسطحات الخضراء ، وخمائله التى تغطى كل حيز ممكن ، انه فن رصين فى سمو ورفعـة ، لا يستطيع تحقيقه البشر العاديون ٠ فهو المثل الأعلى لفن ملكى مطلق ٠ فالنحـاتون والمزخرفون وفنانو الآثاث ، ونساجو الطنافس الحائطية ، ومصففوا الفسيفساء ، وأعلام صياغة الحلى والكوؤس والصحون الذهبيـة ، شاركوا فى تحقيق هذا الأثر الفنى العظيم متأثرين بذلك المثـل ، يتابعون تصميمات مرسومة بالحفر ينم عن الفطنة وصـفاء النظرة التى اتسم بها الطراز المبتغى اتباعه ٠

وشيئا فشيئا حول الباروك الفرنسى كل مؤثرات الفن الايطالى الى اسلوب فرنسى ، يخضع لعـامل واحد هو « العقل » ٠ وما اضفى العظمة على هذا الفن ، ومنحه طابعه هو الرعاية والاعانة الملكية ، ولكن الملك نفسـه لم يكن مبدعـه ٠ انمـا هى المؤثرات الحضارية الاجتماعية دفع عجلتهـا ريشـيليو ومازاران هى التى خلقت المصور « منيار » والمهنـدس المعمـارى « لوبو » والمثـال « بوجيه » ومهندس الحدائق «لينوتر » ، قبـل أن ييـاشر الملك سلطه فما ندعوه بطراز لويس الرابع عشر ، كان فى جوهره من خلق الفكر السيسى ، وقام على تنفيذه الفنانون ٠ وكان القصر الملكى يزدرى الفن النبع من أصل شعبى ، لأن فن « القرن العظيم »

يتطلب الاعتدال والتأنى مع الاستقامة المهذبة والعظمة وبلاغة التأثير ، أى الخصائص التى تضفى عليه مسحة كلاسيكية · و « نيقولا بوسان » (١٥٩٤ ـ ١٦٦٥) و « كلود لوران » (١٦٠٠ ـ ١٦٨٢) ، و « أوستاش ليزويير » (١٦١٧ ـ ١٦٥٥) و « شارل ليبران » (١٦١٩ ـ ٦٩٠ ـ هم أعلام هذه الكلاسيكية الذين خلقوا أثرا باقيا على الفن الأوربى ·

وتكشف لوحات « بوسان » ، بملامحها الشاحبة نوعا من تركيز رائع فى التكوين ، وان أساء اليها أحيانا شدة الحرص على التزام الدقة · غير أن مناظرة الطبيعة العظيمة حافلة بالروح المثالية ، وبالتقيد الكلاسيكى ، مما جعله لأمد طويل قبلة المصورين الفرنسيين · ورغم افتقار « ليزويير » الى القدرة ، وفتور ألوانه ، الا أنه يتميز بتكويناته الرائعة ، فى رقتها وخطوطها الراسخة وذوقها المصقول مع الأمانة فى التعبير · أما « كلود لوران » ، أستاذ الجو المثالى الهادىء فى تصوير الطبيعة ، فقد سار قدما بفن مصورى المناظر الطبيعية فى التعبير عن النور والظل بطريقة ساحرة ، وأعظم ممثل نموذجى للفن الكلاسيكى فى « القرن العظيم » هو « ليبران » ، ففى فنه تعدد فى الجوانب مثير للدهشة · ودفعته مواهبه الفذة فى « التنظيم » الى تركيز قواه الفنية وتسخيرها لخدمة البلاط بروح أستاذه كولبير · فوضع بوصفه المصور الأول ، والفيصل الفنى للويس الرابع عشر طرازا رائعا لزينة أبهاء القصور ومخادعها ، يوائم فخامة العصر ·

وبسر للأكاديميات النهوض بأعمالها وجود مقاييس رسمية يتحتم على الفن والأدب احترامها · أما مهمة تثقيف الفنانين والكتاب والجمهور فقد اضطلعت بها الصالونات الأدبية ، التى تكاثرت واتسع نطاقها واقامت مجتمعا ادبيا ، ينتحل أفراده

أسماء مزعومة من عصور الرومان واليونان ، ويتجاذبون أطراف الحديث ، ويتغازلون ويستعرضون طرائفهم وأناقتهم ، ويتشدقون بالشعر وسط التنهدات · واستحضار هذا العـالم الآن أمر محال · وربما كان الأصعب من ذلك النظر جـديا الى مبدعاته · على أن الميل الى التحذلق والمباهاة بالثقافة فى تصنيع وأناقة ـ وكانت موضع سخرية موليير ـ قد ترك أثره · اذ ساعد الافتتان بجمال الكلمات ورشاقة الأحاديث ورقة الشعر وتبادل الرسائل الطريقـة ، على تنشئة وصقل مجتمع خرج وشيكا من عصر دموى قاس شـديد الهول · وفى الوقت الذى سـادت فيه الحـذلقة ، حتى أن أعظم الدارسين الكلاسيكيين (كورنى وراسين) لم يكونا أسعد حالا فى التحرر من أسلوب العصر من رفاقهم الأكثر تواضعا · وظهر بفضل رد الفعل الذى أحـدثه هذا الاتجـاه : موليير ، وسـكارون ، وسيرانو ·

الموسيقى فى عصر لويس الرابع عشر

كان طابع الأسلوب الرائد للموسيقة فى عصر لويس الرابع عشر استمرار تدهور البوليفولينه الموروثة من القرن السابق · ويبدو أنها المؤثرات نفسها التى تسببت فى استبعاد فن عصر النهضـة العظيم فى ايطاليا · ولكن ما يدهش · المؤرخ هو الاتجاه الباكر نحو المونودية · وهو اتجاه يبدو انه سابق على شبيهه فى ايطاليا · فان سمات شعب بلاد « الغـال » (فرنسا) ، فى كلفـه بالأغنية الشعبية « الشانسون» عادت الى الظهور فى الأغـانى والآريات التى ظهرت فى الثلث الأخير من القرن السادس عشر · وقد سبق لنا الاشارة الى دور اكاديمية « يابيف بباريس التى أظهرت روحا جد مشـابهة لروح الكاميراتا بفلورنسـا · ولم يقنع الشـعراء والموسيقيون فى الأكاديمية بتحوير الشعر المغنى **poésie chantée**

ولكنهم عمدوا الى اكمال هذا التغيير باضافة الرقص ، لاحياء الدراما القديمة · وسرعان ما اثبت هذا الباليه المصطحب بالغناء استطاعت بعض العناصر الدرامية شق طريقها فى هذا والنوع من الترفيه الموسيقى · وتبع أول مرحلة من الباليه الدرامى عصر ballet chanté الذى شاع فى عهد هنرى الرابع ، كيف أغانى البلاط air de cour وسادت هذه الأغانى المهذبة دنيا الموسيقى حتى منتصف القرن · وبلغت هذه الأغانى التى بدأت فى القرن السادس عشر صياغتها الكلاسيكية فى منتصف « جبريل باتاى » Gabriel Bataille بعنوان Airs en Tablature de Luth أدوار غنائية مدونة على عفقات العود (١٦٠٨) ثم واصل هذا العمل « انطوان بويسيه » Boësset و « ايتين مولينيه » Moulinié وغيرهما من الموسيقيين ، الذين لم يظهروا اى اهتمام بأبحاث العلماء المرموقين من اعضاء أكاديمية الشعر والموسيقى المتوفاة · ولا يوجد اى اثر « للهومانزم » (الرجعة الكلاسيكية) فى هذه الأدوار الغنائية ، فموسيقاها حديثة قطعا ، بل وبها لمحات رومانتيكية ، وحاولت الموسيقى التى تزعم اتباع ايقاعات الاغريق والرومان mesure antique ، وهى الموسيقى النابعة من أكاديمية « بابيف » الاحتفاظ بقواعد العروض فى الشعر اللاتينى · الا أنه قد جاء فى أعقاب فلاسفة الجماليات ، واتباع الهومانزم موسيقيون أصالى لا يحفلون بنظريات أفلاطون وأرسطو ، ان كانوا يعرفون شيئاً عنهم ، ويفهمون كيفية استخدام كل دقائق التأليف الموسيقى المتحرر ، ليحققوا مؤلفات فائقة الرشاقة ذات ايقاعات منطلقة · وهنا يتوقف التماثل مع تاريخ الموسيقى الايطالية ، وهو التماثل الذى يحبه الدارس ، لأنه فى الوقت الذى استخدم فيه الموسيقيون الايطاليون حريتهم المكتسبة بعد عناء لانشاء مؤلفات درامية وأوركسترالية فذة ، كان الفرنسيون قد بدءوا تفكيرهم الفنى القائم على « اللذة الحسية » ،

وظلوا متمسكين بهذا التفكير تمسـكا راسخا خلال عصور التنوير والثروة والحركة الرومانتيكية ٠

بالاضـافة الى الـ air de cours الأكثر اتسـاما بروح الفن ، ازدهرت « الشانسون » ، وصادفت شعبية متزايدة ٠ فهى لم تعد مماثلة للأشـكال المصقولة فى عصر الرينسانس ٠ اذ ظهرت منها أنواع متعددة وبمقادير غزيرة ، ففيها أغانى الحب ، وما يقابلها من الأناشيد الدينية باللغة اللاتينية ، وأغـانى الترقيص chanson à danseé وأغانى الشراب ، التى تضمنت فجورا لا يليق نشره ، وأناشيد عيد الميلاد (Noël) المحورة من الموسيقى الدنيوية الأوبرائية ٠ كل هـذه الأنواع ، بنضـارتها ورشـاقتها وأناقتها وشهوانيتها وسطحياتها ، تألفت منها محتويات عدد هائل من المطبوعات ٠

ومع هذا فلم تستطع هذه الأشعار الغنائية الوفيرة الحيلولة دون تغلغل المسرح فى عالم الموسيقى ٠ فمنـذ أوائل العصـور الوسـطى ، كان المسرح أداة ترفيه مفضـلة فى فرنسـا ٠ وانتقل عرض روايات الأسرار الدينية والمعجزات ـ التى كانت وقفا على رجال الكنيسة ـ الى معاهد التعليم وطوائف الممثلين ، واستمرت فى أيدى هذه الطوائف حتى القرن السابع عشر ٠ وغشت مسـارح العرائس والفرق المتنقلة جميع الموالد ٠ وكان لبـاريس مسرح دائم قائم سـنة ١٦٠٠ ، وفى عهد ريشيليو أصبح لها مسرحان : أوتيـل بورجونيـا L'Hôtel de Bourgogne سرح فى المـارية Théetre du Marais وكسدت روايات الأسرار الدينية ٠ اذ كان الجمهور يطالب بضروب من الترفيه أكثر حذقا ، وسرعان ما اكتشف طوائف الممثلين « ان تأجير قواعدها (بيوتها ، مثلما تفعل نقابة المهندسين عندنا اذ تؤجر مسرحها لسينما رمسيس) للجـوقات

والفرق النظامية يحقق لها ربحـا أوفر · وقرابة نهـاية القـرن السادس عشر ، دخل عامل جديد استحث الكتاب والممثلين على زيادة العناية بالتمثيليات واخراجها · فلقد ظهر عدد من الممثلين الايطاليين الذين نافسوا منافسة خطيرة الفرقة الفرنسـية التى كانت تعمل فى « أوتيل بورجونيا » · ومن هنا يمكن ادراك كيف مارس موليير مهنة ذات تاريخ تالد · وبدأ الاتجاه نحو المعالجة الدرامية بالباليه الشهير Ballet Comique de la Royne (١٥٨١) ، ثم استمر هذا الاتجاه فى الباليه المجدد والمعروف باسم « باليه البلاط » (Ballet de Cour) ويختفى وراء هذا العنوان البسيط الاتجاه الفرنسى فى أعدة انشـاء التراجيديا اليونانية الرومانية · اذ أن هذه العروض الاحتفالية تتضمن الى جـانب المحـاورات الكلامية والرقصـات ، تلاوات ملحنـة (رسـيتاتيف) وأغـان وكورسات · وفى بداية القرن السـابع عشر ، اختفت المحاورات الكلامية وغدت هذه التمثيليات صورة فرنسية « للرابرزتسيونى » الايطالى فى اكثر من اشكالها تطورا · وتمشيا مع الحالة (روح العصر اجتماعيا وسياسيا) ، أصـبح باليه البـلاط مؤسسـة (او منظمة) حكومية · ولم يانف الملـك واشراف الممـلكة من الاشتراك فيها أمام جموع غفيرة من النظارة · وابتداء من عام ١٦٤٠ ، كان الباليه يستهل بافتتاحية موسيقية ، وبعـد عدد من مقطوعات « مدخلية » entrée تتألف من رقصات ومقطوعات لموسيقى الآلات وأناشيد جماعية ، تظهر الفرقة الموسيقية الملكية على خشبة المسرح تمهيدا لظهور الملك وأمراء البيب المالك فى « الجران باليه » الختامى ، وهو ذروة العرض · وما من شـك فى أن الكثيرين من الايطاليين ذوى المكانة ، تتقدمهم الملكة ماريا دى مديتشى قد شجعوا الباليهات ذات الطابع الدرامى بالارشـاد والمقترحات · كما سبق أن فعل « رينوتشينى » و « كاتشينى » عند زيارتهما لبـاريس فى السنوات الأولى من القرن ·

بعد أن اتسع نفوذ الكردينال « مازاران » السياسى ، دعا فى التو فرقة صغيرة من مغنى روما لتقديم عروض أوروائية فى باريس · وبما أن الاشارة الى هذه العروض فى سجــلات العصر قليلة ، فاننا نستطيع القول بأن نجاحها قد اقتصر بالضرورة على الدوائر المحيطة بالبلاط · ووضع الكاردينال تحت رعايته عرضين أوبرائيين آخرين · اذ كان تواقا لتعريف فرنسا بأشكال الترفيه التى تلتقى أعظم اعجاب فى موطنه الأصلى · فالأوبرا فى البداية كانت اداة ترفيه عن الأمراء فى ايطاليا ، ومن ثم بدت ملاءمة الى حد كبير للبلاط الفرنسى المتألق · وعرضت سنة ١٦٤٥ La Finta Pazza فى حلة قشيبة ، ثم جاء فى أعقابها « اجيستو » لكافاللى خــلال سنة ١٦٤٦ · وبعد ســنة واحدة أمكن للكاردينال السياسى القوى المراس بلوغ غايته · اذ كانت « أورفيو » للويجى روسى التى عرضت فى ٢ مارس سنة ١٦٤٧ هى التى قررت مصير الأوبرا فى فرنسا · وهكذا يتضح أن كاردينالا ايطاليـــا هو الذى قــدم الأوبرا فى فرنسا ، حيث قوبلت بحماس من الجماهير ورفضها الأدباء بما يقرب من الاجماع · وثارت معارضة عنيفة من المعسكرين الدينى والسياسى على السواء · فلقد استنكر « السوربون » هذه العروض باسم الدين ، واعترض البرلمان عليها بسبب اسراف مازاران فى النفقات · ولم يفلح أى من المعسكرين فى تحطيم نجاح « أورفيو » الساحق · وجدير بالذكر أن « روسى » موسيقى روما الكبير لم يكن من المغنين المستوردين بوساطة مازاران ، ولكنه كان أحــد المؤلفين الموسيقيين فى بلاط ال باربيرينى · وتعرض نفوذ عائلة باربيرينى ، للتشتت بسبب الثورة السياســية التى أعقبت وفاة أوربان الثــامن سنة ١٦٤٤ ، والتى تمخض عنها انتخاب الكاردينال « بانفلى » للبابوية · وكان البابا الجديد (أنوسنت العــاشر) شديد العداوة لآلا باربيرينى ، وأرغمهم على الهجرة للنجاة من

الاضطهاد ، فهربوا الى فرنسا ، ونقلوا معهم موسيقييهم وشعراءهم وفنانيهم ، وكل معدات الأوبرا الى باريس ·

ورغم كل هذا ، كان انتصار الأوبرا الايطالية قصير الأمد · فلقد تعرض الايطاليون لعداء حزب «الفرند » (الحزب المعادى لمازاران) ، وغمرتهم الكراهية التى كانت توجه لكل شىء يتصل « بمازاران » · ومع هذا فقد استطاعت « قورفيو » لروسى وضع حجر الأساس للدراما الموسيقية فى فرنسا ، كما أحدثت تأثيرا هاما فى المسرح الفرنسى ، بعامة · وأغرت مناظرها المحكمة الدراميين على الاغراق فى احداث تأثيرات مماثلة · وخير مثال على ذلك هى : « ميلاد هرقل » (١٦٤٩) لروترو و « اندروميد » لكورنى · والواقع أن الرواية الأخيرة قد اعتمدت على الاعداد المسرحى الذى أنشىء فى الأصل « لأورفيو » ·

ومضت عشرون سنة حتى استقرت جذور الأوبرا فى التربة الفرنسية · وقام بعض موسيقى البلاط البارزين مثل « لامبير » و « بويسيه » و « كامبير » ـ وكلهم من كبار المعجبين بروسى ـ بمحاولات لمواصلة عمله · وما كان فى وسعهم النجاح فى التغلب على تحامل الفرنسيين ضد الدراما الموسيقية بغير عون من آفاق فطن هو الأديب الدبلماسى النزيل العائد للسجون « مير بيرين » (حوالى ١٦٢٠ ـ ١٦٧٥) · واستفاد « بيرين » من فترات اقامته فى ايطاليا فأدرك ما يتأتى عن وجود أل « باربيرينى » فى باريس ، وبدأ العمل لخلق الأوبرا الفرنسية · واشترك مع المؤلف روبرت كامبير (حوالى (١٦٢٨ ـ ١٦٧٧) الموسيقى الخاص للملكة الوالدة · فى تقديم عمل عرض فى أبريل سنة ١٦٥٩ بضاحية « ايسى » ، أطلق عليه بوقاحته المعهودة (أول مسرحية موسيقية فرنسية (بالموسيقى) تعرض فى فرنسا : باستورال الخ الخ ·

وضاعت مدونة « كامبير » ، الا أن « سانت أفرمون » – وكان يعرف كامبير – قد أظهر قدرا ضئيلا من الحماس لقدراته ٠

واذا اعتمدنا فى حكمنا على هذه المعلومات ، فلابد أن تكون تمثيلية « باستورال » لبيرين وكامبير شيئا غير ذى بال فى الأوبرا الفرنسية ، ومع ذلك حققت نجاحا هائلا ٠ ولعب التعصب القومى دورا هاما فى هذا النجاح ٠ وكان « بيرين » على قدر من التفاهة السياسية مكنـه من استغـلال المشـاعر المعـادية للايطـاليين ٠ فلقد روى فى زهو : « ان المتفرجين كانوا شديدى الحمـاس لغلبـة أشعارنا وموسيقانا على اشعار الأجانب وموسيقاهم » ٠ وتشجيع « بيرين » بتأثير اللقاء الحار ، وقام بالبحث عن مكان تتوطد فيه أقدام مشروعاته ٠ وفى ١٨ يونية سنة ١٦٦٩ تلقى تصريحا بانشاء أكاديميات للأوبرا ، يمكن أن تعرض فيها حفلات موسيقية بالفرنسية فى باريس وغيرها من مدن المملكة ٠ وفتح المسرح الجديد فى باريس أبوابـه فى ٣٠ مارس سـنة ١٦٧١ بعـرض « بومون » لبيرين و « كامبير » وحققت نجاحا خياليا ، اذ عرضـت مائة وخمسـة وأربعين مرة وهو عدد خرافى فى ذلك الزمان (١٦٧١) ٠ وبعـد « بومون » جاءت Les Plaisirs de l'Amour وبها توطدت الأوبرا الفرنسية ورسخت أقدامها ٠ واشترى موليير – وهو أول من أدرك امكانات المسرح الغنائى الجديد – حق الامتيار الملكى « من بيرين » (وكان حينئذ ضيفا على السجن فى واحدة من فتراته المعتادة) وحاول مبتدئا Les Fâcheux (الثقلاء) الجمع بين الكوميديا والموسيقى والرقص ، وبذلك قدم عنصرا موسيقيـا فى الكوميديا المعتمدة على كلام المعتاد ٠ ولم يسـع لتغيير المظهـر العـادى للكوميديا ، ولكنه احاطها بالموسيقى ٠ وساعد تأثير الموسيقى على انطلاق العنـان ، مما يسر للشاعر التمثيلى الكبير تطعيم خاتمـه Le Bourgeois Gentilhomme و « المريض بالوهم » بقدر وفير

من المجون على طريقـة « رابلييه » · ولو أن الأجـل امتد بموليير، ولم تتعرض تجاربه لمقالب « لوللى » السياسى الدساس الذى لا يشق له غبـار لما كان من المستبعد ابداعه « للأوبرا بوفا » الفرنسية · على أن وضع الموسيقى فى الكوميديا الفرنسية ظل مصطنعـا · ونحن هنا حيال عبقرية من نوع بعيد الاختلاف عن الايطالى · فلا نستغرب أن يجىء تأثيرها على موللير بنتائج غير موفقـة · ففى L'Amour Méderan يمكننا أن نرى أثر الأوبرا على فن موليير ، حين لا يلتزم دقته المعتادة ، فى صياغة هذه الرواية ، التى اعتمدت على تأثير الموسيقى والرقص لتغطية أوجه نقص فى رواية واضحة الارتجـال ·

وسرعان ما اضطر « بيرين » و « كامبير » ، بل وموليير ذاته الى التراجع امام شخصية هاتية ، فلورنسـية بحـكم مولدها ، فرنسية بحكم تربيتها ، وان ظلت فى صميمها وفطرتهـا ايطالية . لقد قدر لهذه الشخصية النهوض بالأوبرا الفرنسية الى ذروة فن « كافاللى » و « تسيمتى » ، كان جان باتيسـت لولى Lulli او Lully وفقـا للطريقة التى كان يكتب بها اسمه فى فرنسا (١٦٣٢ ـ ١٦٨٧) من أعضاء فرقة المو‍سيقى الملكية · وفى بداية حياته الفنية ، لم يكن معنيا بالأوبرا ، ولكنه الف باليهات ، وشارك فى التمثيل ، وقاد الأوركسترا ، وأهم من كل ذلك مراقبته الواعية للأحداث الجارية فى البلاط . وظفـر فى عام ١٦٦١ بمنصـب « المشرف » على الموسيقى الملكية ، فاستطاع بسط سيطرته ، واتصل فى البلاط ، بموليير ، وقام زهاء عشر سنوات باعداد الموسيقى لكوميديات وباليهات المؤلف التمثيلى العظيم ، ولما لاحظ الوثبة التى حققتها أوبرا بيرين ، ورأى اهتمام صديقه موليين الجدى بهذا الشكل ، عدل الفلورنسى الذكى النابه رأية فى الأوبرا على الفور · ولم يستغرق اقتلاع كل المنافسين الآخرين وقتـا طويلا · وبعد أن

زار بيرين فى سجنه خفية ، واطمأن الى موافقة الرجل ، حماله بعض الدسائس ، وانتهى أمر موليير فى البلاط الى تضاءل الامتياز الذى كان قد حصل عليه من الملك • وبعـــد وفاة موليير ، زالت اخر عقبة فى طريق لوللى ، وأصـــبح بغير منــازع مشرفا على الأكاديمية الملكية للموسيقى Académie Royale de la Musique وهو العنوان الذى تحتفظ به الى اليوم دار الأوبرا فى باريس ، مع الاستعاضة عن الصفة «الملكية»، بالصفة «الوطنية» بكلمة Nationale (القومية) ورغم كل هذا ، اراد لوللى حسما نهائيا للموقف ، ومن ثم قام البوليس باضهاد أعوان بيرين ، ومات بيرين فى فقر مدقع ، اما « كامبير » فقد أرغم على التنحى ، وهاجــر الى انجــلترا ، واصبح موسيقيا للبلاط فى عهــد الملك شــارل الثــانى ، ولكنه قتل فيما بعد بطريقة غير معروفة • واخيرا تم اقصاء فرقة موليير عن « الباليه رويال » الذى اصبح مقرا لأكاديمية لولى ، ومنذ ذلك الحين (١٦٧٢ ـ ١٦٧٣) اصبح الفلورنسى الآمر الناهى •

بيد أن هذا الدساس الشرير ، رجل الأعمــال النــابه ، الذى جمع ثروة قدرها الموسيقولوجى اكورشيفيل (سنة ١٩٠٦) بمــا يزيد عن السبعة ملايين فرنك • هذا الدون جوان من أهل الجنوب الأوربى ـ مثل مواطنه مازاران ـ الذى حمل معه قدرة فطرية على الدبلوماسية الناعمة الذكيــة ، وعلى الأمــر والنهى والازدراء والغطرسة مع شهوة لامتلاك أعنة الحياة ، كان موسيقيا وفنانا ذا مواهب عالية • ساعده الاتصال بموليير على الاحاطة بشــئون المسرح • وهذه ميزة افتقدتها اعمــال من ســبقوه • اسلوبه يتميز بالوضوح المقنع ، والنظام النير ، والصــفتان على الســواء من الخصائص الفرنسية التقليدية • ولم يطلق على اعمــال لوللى اسم « الأوبرا » ، ولكنها سميت تراجيديا ليريكية موسيقية (صــفت موسقيى) tragédie lyriques mises en musique او تراجيديات

فحسب · لقد حقق الخـلق والنهوض بقالب التراجيديا الليريكية ولغتها ، أى « بالأوبرا الفرنسـية · وما كان فى وسـعه تحقيق غاياته بغير روح درامية حقة ، وخيال خصيب ، وهى بعض المميزات التى تمتع بهـا بحـكم منبتـه الايطـالى ، ولكن الوسـائل التى استخدمها منقولة عن التقاليد التالدة للغـة الفرنسية وآدابهـا · فالمسار اللحنى لخطوطه الغنائية مأخوذ عن أصول اللغة الفرنسية · أما الارتفاعات والانخفاضات فى أسلوب الـتلاوات الملحنـة فقـد جاءت نتيجة للتلوين الدقيق الحساس فى نبرات الكلمات الفرنسية · ولهذه الأساليب الميلوديا ايقاع معقد ، لأن لوللى لم يتبـع صيغ الأشعار النمطية ، ولكنه قام بتحليل ايقاع كل كلمة بمفردها ، بدقة بالغـة ·

واقتدى لوللى بالدراما الكلاسيكية الفرنسية · واتخـذها نموذجا له ، اذ كان يتمتـــع بدقة الملاحظة ، يذهب الى المسرح ، ويستشير الممثلين ، ويراقب نبراتهم ووقفاتهم ، ويدرس طريقتهم فى الحوار ، ويتعمق فى بحثه أدق التفاصيل · وأخرج « راسين » « بيـرينيس » Bèrenice ، وباجـازيه (بايزيـد) Bajazet و « ميتريدات » Mithridate و « ايفجينا » و « فيدر » Phèdre فى السـنة التى بدأ فيها « لوللى » كتابة أوبراته · ولابد من أن يكون الدرامى العظيم قد أحدث تأثيرا قويا فى الموسيقى النابه · ويثبت ذلك بوضوح القدرة التعبيرية الدرامية لتلاواته الملحنة التى لم يتفوق عليها حتى جلوك نفسه · وبعد أن اتصل لوللى بعـد ذلك « بفيليب » كينو Quinaut (١٦٣٥ ـ ١٦٨٨) الكاتب الدرامى الممتاز ـ وان اتصف بجفافه نوعا ـ أثبت لوللى مـدى ادراكـه لأهمية دور الدراما فى الأوبرا · ورجع فى تبصر الى فن الموسيقيين الفنيسيين الأوبرائى ، وحاول أن يضع شكلا موسيقيا يناسب لغـة وطنه الثانى · واتجه لوللى ـ مثل بيرى ـ الى تشـكيل موسيقاه

بوساطة كلمات تعبيرية واضحة ، وان كان قد أراد شيئا أكثر من الكلمات الواضحة ، ورغب مثل عظماء الايطـاليين ، ثم جـلوك وفاجنر فيما بعد فى تحقيق حركة درامية وافية كافية ٠ وتمثـل المواقف الوفيرة التى يعرض فيهـا شـــخوصا مختلفـة ، وكذلك المقطوعات الأوركسترالية أو « السيمفونيـات » ، صورا ليريكية غنية بألوانها الفخمة البطولية ، عاشت مدى قرن كنماذج راسخة ٠ وتبع لوللى التقـاليد الموسيقية للبلاط الفرنسي عندما ضمن الحركة الدرامية « شانسونات » وباليهات ومقطوعات قصيرة أخـرى ٠ وبخلاف الأوركسترا الايطالى المعاصر ، كان أوركسترا لوللى يزداد على الدوام رقة وتلوينا ٠ وبفضل ما يعرف « بالافتتاحية الفرنسية »، شق طرقا جديدة لموسيقى الآلات ٠

وحرم هذا الدرامى الموسيقى الجاد ـ عند سعيه وراء تعبير موسيقى حق ـ حرم على المغنين والمغنيات ارتجـال أية حليـات ، واعتبرها مثيرة للسخرية ، مشـتتة للانتبـاه ٠ وكان يعنى بأدق التغيرات فى الالقـاء أو الغنـاء ، فيغير الايقـاع فى كثير من المواضع ٠ وبينما حرص أقرانه الايطاليون على اتبـاع النمـط الايقـاعى الذى يتحدد فى مسـتهل « الآريا » ، تاركين للمغنى احداث التعديلات المناسبة ، اتجه لوللى الى تحديد طريقة كل نوتة وكل نبرة ٠ وكان قادرا طوال حياته على المحافظة على وضـــوح التعبير وسموا التراجيديا الغنائية ٠ أما بعد وفاته فقد استطاعت ألوف الحليـات الصغيرة وضروب التصنيع ـ التى تحفـــل بهـا الموسيقى وزينة القصور على السواء ـ أن تشق طريقها على الفور الى الأوبرا ٠

واذا كان لوللى قد حرص على متابعة المسرح لدراسة أسـاليب الالقـاء السليم عنـد كبـار الممثلين ، فقد انعكست الآية ، وتغيـر

المَوقف • اذ قام الممثلون المشهورين بالتوجه الى « أكاديمية لوللى » التى قيل انها « كانت تتالف من أعظم الممثلين ، وجهـا افضل نماذج لفن الالقاء ظهرت على المسرح الفرنسى » • وتمتع لوللى بشهرة فائقة وبمجد اثيل • فقد جاء الموسيقيون الألمان والانجليز للدراسة على يديه ، كما التقت فى فنه عدة روافد موسيقية تمثل اللغة العالمية لأوربا ، ولوللى فى هذا ، وفى خصائص اخرى ، شبيه بجلوك الذى كان فنه ذا طبيعة مركبة • الا ان العناصر المشاركة فى فن جلوك عالمية حقا : المانية وايطالية وانجليزية وفرنسية ، أما مكونات فن لوللى فكانت فرنسية صميمة بغض النظر عن أصله الايطالى • لن تستطيع فرنسا ان تكون محقة فى زعمها انتماء أى موسيقى آخر اليها ، مثلما يحق لها فى حالة هذا الايطالى الذى تجسمت فيه روح عصر لويس الرابع عشر ، أو ما يعرفونه « بالجران سييكل » •

معارضة الفكر الفرنسى الأساسية للأوبرا

اصبحت الأوبرا أكثر اشكال المسرح شعبية فى فرنسا ، وتعرضت التراجيديا الكلاسيكية الكبرى للتدهور ، بعد اتجاه الشعراء والمؤلفين المسرحيين الى كتابة نصوص للأوبرا ، وابتعادهم عن فن « كورنى » و « راسين » الرفيع ، اذ ظفرت نفس أعراض الافتتان بالأوبرا التى جاءت فى أعقاب النهضة الأوبرائية بايطاليا • والظاهر أن تغير الذوق الفنى عند كل من الكتاب والجمهور قد ترتب على تدهور الدراما الكلاسيكية وتحولها الى اوبرا •

احدثت « التراجيديا الغنائية » تغيرات عميقة فى تكوين وتراجيديا المتكلمة (التراجيديا التمثيلية) • فعندما كانت

الآلهة وغيرها من الشخوص « الأسمى من البشر » تشارك فى الحركة الدرامية ، كان ظهورها (أو ما يعرف بالـ eescente أى الهبوط الى العالم الأرضى) لا يتطلب أعدادا معقدا للمشهد فحسب ، ولكنه كان يتسبب أيضا فى خلق أحداث غير متوقعة وحلول لعقدها لا يتاتى عن صراع الأشخاص أو انفعالهم (كما يحدث فى تراجيديات راسين) · وبدلا من السيكلوجية التى تمثل بنى الانسان فى ضعفهم ، عرضت الأوبرا نوعا آخر قوامه هراء وخرافات أرباب ، فأشاعت جوا مصطنعا وانفعالات بعيدة عن الانسان كانت تبدو أحيانا فى ضباب الكلمات والموسيقى · وأخيرا ابتدعت التراجيديا الغنائية عن القواعد المرسومة فى الدراما اليونانية للوحدات الثلاث بعد أن قدمت نصوص الأوبرا شخصيات ثانوية عارضة ، ابتغاء للتنويع ·

كان المسرح الكلاسيكى يتبع نظاما دقيقا فى تنظيم عدد الأشخاص والمشاهدين · ويبين من دراسة تراجيديات كورنى و « راسين » وجود نسبة معينة بين عدد المشاهد وعدد الفصول · وبنمو التراجيديا الغنائية ، ازداد عدد المشاهد · اذ لم يكن ميسورا ، بغير اضافة زائدة الى المادة الدرامية الشحيحة للأوبرا اتاحة فرص مناسبة لتقديم الأدوار الغنائية أى « كل الأريات » المطلوبة · ولا يستطيع كاتب النص مقاطعة التلاوة الغنائية « الرسيتاتيف » من أجل الآريات · فمثل هذا الاجراء يهدم العمل الدرامى ، ولذا لجأ الى اضافة صغيرة عند نهاية كل مشهد أصلى ، وذلك باعداد دور غنائى لكل شخصية قبل مبارحتها المسرح · وتمخض عن ذلك زيادة فى الحركة على المسرح ، فكانت أشخاص الدراما تغدو وتروح بقصد خلق مناسبة للأدوار الغنائية ، وترتب على هذا الاجراء تدهور التكوين البارع للتراجيديا الكلاسيكية ، اذ انتقلت هذه العادة بعد أمد قصير من التراجيديا الغنائية الى

الى المسرحية التراجيدية ، وتم فى وقت قصــير الاعتراف بالمنظرة الجديدة الى « الحرية » الفنية ، وهى شيء يختــلف عن الجمــال المنسق الرصين فى التراجيديا الكلاسيكية · فلقد انغمس مؤلفوا التمثيليات والموسيقيون فى فن البلاط ، وهو فى مناســبات ، كمــا استغلوا أذواق أوليــاء نعمتهم ، واقتضى ذلك الحذر عند تقــديم المستحدثات ، فكانوا يخفونها بطريقة ما خشية اعتراض جمهورهم · ويتمثل فى العهد الذى يفصــل بين موت « لوللى » وظهور « رامو » كل مظاهر مراحل الانتقال · فهو من ناحية كان خاضعا لتراث « لوللى » الفنى ، الذى كان يقمع خيال كل موسيقى · ومن جهــة أخرى فان التأثير الايطالى قد بدأ يعلن عن وجوده ، ويتخذ موقفــا معارضا لموقف الأوبرا الفرنسية · وتنوعت الأساليب التى اتبعها خلفاء لوللى · فكان لكل أسلوبه الذى يتميز به · وتمكن بعض الموسيقيين الموهوبين أمثــال « أندريه كامبرا » André Campra (١٦٦٠ ــ ١٧٧٤) وتلميذه أندريه كاردينال ديتوش » Detouches (١٦٦٢ ــ ١٧٤٩) من المحافظة على بعض المظاهر الرائعة من تراجيديات لوللى الغنائية · وصرح لويس الرابع عشر مرارا بأن « ديتوش » هو الموسيقى الوحيد الذى تمكن من ملء الفراغ الذى تركى لوللى · ومع هذا فان الأوبرا الفرنسية كانت مهددة بالفناء ، ما لم تظهر عبقرية لانقاذها ·

فاذا راجعنا الأحداث وتأملناها ، واستبعدنا « لوللى » نجم الدراما الموسيقية الكلاسيكية الساطع ، فاننــا لن نتردد فى ملاحظة معارضة الفــكر الفرنسى الأساسية للأوبرا · فالأوبرا الفرنسية ــ أكثر من أى نوع آخر من أنواع المسرح ــ من فنون الزخارف · فالزينــــة غايتهــــا المبــــاشرة · واشـــتركت الأوبرا مع الفنــون الأخرى ــ بعد أن وجهها توجيها فعــالا كل من كولبير وليبرون ــ الى انعاش الحياة فى البلاط وزخرفته · والبحث عن التأثير هو

أساس التفكير عند الفنان الفرنسي · وهذا التقليد الراسخ القدم في أوبراتهم منذ البداية ، قد اعتمد على كل العناصر المشتركة في المسرح ، فعني بالمؤثرات المسرحية والغناء والتوزيع الأوركسترالي والرقص والديكور المسرحي · وربما شعر المرء بميل الى القول بعدم وجود اختلاف جوهري بين هذه المبادىء والمبادىء الفاجنرية التي ارتفعت بالشعر والموسيقي والمناظر الى مرتبة واحدة · وسوف نرى مع هذا أن غلبة أوركسترا فاجنر قد قضيت على رجاحة المذاهب الجمالية للقطب الموسيقي الألماني · أما الأوبرا الفرنسية فقد أخفقت لأنها رضخت لطغيان عنصر الزخرف ، وأغفلت عاملا جوهريا في الفن ، وهو صدق الانفعال ، فلا شيء يعوضه . ولا حتى العقل وهو الملاذ الأخير لواضعي موسيقي ونصوص الأوبرا الفرنسية · وقام الأب فرانسوا راجنييه Reguenet مؤلف كتاب لاقى قبولا لدى كثير من القراء - وترجم الى الانجليزية والألمانية ، بعد ظهوره (سنة ١٧٠٢) بسنوات قليلة - بتقييم الموسيقى الفرنسية في عصر لويس الرابع عشر · ورغم خشونة نقده وصدقه ، الا أنه يعبر عن نظرة المؤرخ الحديث المنزه عن الغاية : « الايطاليون يرون موسيقانا فاترة ضحلة لا طعم لها ··· نعم أن الفرنسيين يبحثون دائما عن الحلاوة والسهولة والمؤثرات المضمونة · اذ ينظر الى كل شيء باستواء ويعبر عنه بنفس النغم · واذا حدث أحيانا بعض التغيير فبعد حساب دقيق ، بحيث تجيء الآريا التالية وكأنها نتيجة طبيعية لما سبقها ، وكأن شيئا ما لم يتغير فيها · فلا وجود لأنغام متقدة أو جريئة في هذه الموسيقى · انها تلتزم اتجاها موحدا ومستوى واحدا » ·

موسيقى العود والكلافسان

ان ملاحظة « بيورنسون » Bjornson الساخرة عن الحياة الفكرية في فرنسا وقوله أنها محاطة بما يشبه سور الصين العظيم -

وهو يصدق أغلب الظن عن الماضى أكثر من الحاضر ــ ليس هنــاك ما هو أبلغ فى الدلالة عليها من موسيقى الآلات التى جمعت بين الرقة والأناقة والفتنة والروح المرحة ، والضحالة ــ وكانت العناصر الأجنبية ــ كمــا هو الحــال فى الأوبرا ــ مقبولــة ، ولكن بعــد استيعابها فى التقاليد الفرنسية ، وبعد تقبل الذوق الفرنسى لها ٠ وبذلك تواصل وجودها ، وقد توطنت وكأن لا أثر لهــا فيهــا لنبر أجنبى ٠

لم يخطر ببال أهل الفكر الذين ازدحــمت بهــم الصــالونات وجود شىء ألطف من الاستماع الى التوافقات الهارمونية للعيــدان الجميلة التى تخرج من أيدى صانعيها ، أى الـ **Luthiers** (واحتفظ بهذه التسمية صانعوا الفيولينة حتى بعــد اختفاء الآلة المحببة فى عصر لويس الرابع عشر) ولم تكن آن ملكة فرنسا المعروفة باسم آن النمسوية أقل ولعــا بعزف العود من الشــهيرات من أمثــال ماريون ديلروم ٠ التى كان بيتها ملتقى لأعداء الكاردينال «مازاران» أو « نينون ده لانكلوه » التى كان من بينها عشاقها نفر من أبرز الرجال مثل « كونديه » و « لارشفوكو » و « ســان أفريمون » ، وابتداء من كنز أورفيو **Trésor d'Orphée** (١٦٠٠) لأنطوان فرانسيســك (حــوالى ١٥٧٠ ــ ١٦٠٥) والنفــائس الهــارمونية **(The Sauras Harmonicus** « لجــان باتيت بيزار » (حــوالى ١٥٦٧ ــ ؟) وهما من المختارات الموسيقية الممتازة فى نهاية القرن ، توالت المؤلفات فى سرعة فائقة٠ وقرابة نهاية الربع الأول من القرن السابع عشر، ذاعت شهرة أساتذة العزف على العود فى العالم ، فاجتذبت الكثير من الموسيقيين الأجانب الى فرنسا ٠ وفى طليعــة الأساتذة من عارفين وموسيقيين: «آلا جوتييه أو جولتييه **Gaultiers** وهم ســلالة من عازفى العود ، كثير عــددها يتعذر التفرقة بين

شخصية افرادها • و « دنى جولتيير » حوالى ١٦٠٣ ــ ١٦٢٧)
كان أشهرهم • وتبلور فى أعماله منحى الى تأليف موسيقى راقصة
انتظمت اجزاؤها فى أسلوب محدد ، تكاد تقتصر على مقطوعات
راقصة مرتبة فى متتاليات (suites) تتألف من « مدخل »
prélume ، و « بافان » pavane و « كورانت » courante
(غالبا ما يوجد منها أكثر من واحدة) و « ساراباند »
sarbande و « جيجة » gigue • والى جانب ما قام به
« كولتييه » من وضع قاعدة وطيدة للمتتاليات الراقصة الفرنسية
الحديثة ، فقد ضمن مؤلفاته للعود تعاليم دقيقة لحرفية الآلة ،
وشرح للزخارف والحليات التى بدأت تغرق الموسيقى الفرنسية •

وجاءت هذه الحليات فى أغلب الظن من مدرسة الآلات
الانجليزية ذوات المفاتيح • وقام بنقلها الى أوربا الموسيقيون
الانجليز المشهورين ، الذين عملوا فى خدمة الحكام الأوربيين ،
بالاضافة الى الفرنسيين الذين قاموا أقامة طويلة فى البلاط
الانجليزى مثل « بيير جولتييه » ، ويدعى « بجولتييه » الانجليزى •
وبلغت هذه الحليات فى شكل space notes (*) جدا مفزعا
فى النصف الثانى من القرن • وأشار « مرسين » منذ عهد
باكر يرجع الى ١٦٣٦ فى كتابه Harmonie Universelle الى
وجود وفرة من الأنواع ظهرت « كالرعشات tremblements
والخفقات battements والتنهدات accents والزغاريد trilles
والاهتزازات vibrations ، والتى تسببت فى تفتيت الخط الموسيقى،
ونقل كثير من العوادين الكبار أسلوب آل جولتييه المتقطع

(*) هذه هى النوت التى تكتب بخط صغير ، وتوضع الى جانب النوت
الأصلية التي تفتت بسببها وتتحول من نغمة مستطيلة الى نغمة مجزأة ــ
(المراجع) •

style brise ٠ وأشهر العوادين الفرنسيين فى النصف الأخير من القرن هم : « جاك جانو » ، و « شارل موتون » ٠

وانزوى العود وانقضت أيامه ، وقد حلت محله الآلات الأقوى صوتا ، والتى ساعد أوركسترا الأوبرا فى الاقبال عليها ، وان كان هذا قد حدث بعد أن ترك وراءه عطرا رومانتيكيا من فن الصالونات لا يخلوا من انوثة ٠ وموسيقى العود هى التى جاءت بالمتتالية الراقصة ٠ والحليات التى قدر لها السيطرة على موسيقى الآلات أجيالا طويلة ، والمقطوعات الصغيرة ذات العناوين النوعية فى كلمات « المقابر » ، و « الدموع » ، و « الحوار » ، وغير ذلك من الصور الموسيقية ذات العناوين النوعية ، كما انها صاحبة الفضل فى الاتجاه نحو الكلافسان (الكلمة الفرنسية) ، أو الهاريسيكور (الكلمة الانجليزية) ، وقد كان فنه على وشك ابداع مؤلفات تعبر عن جوهر الفن الموسيقى الفرنسى فى القرن الثامن عشر ٠ لم تستطع مؤلفات الكلافسان ـ وكانت فى البداية خاضعة خضاعا كاملا لسحر العود ـ التحرر الكامل من هذا « السحر المبهم » ، الذى تميزت به موسيقى العود ٠ وجاك شامبونير Chambonnière (١٦٠٢ ـ ١٦٦١) وهو سليل أسرة من عازفى الأرغن المرموقين وسيد الموسيقيين الذين نسميهم « بالكلافسانيين » ٠ و « ريس آوبران » (١٦٢٥ ـ ١٦٦١) و « فرانسوا كوبران » (١٦٣١ ـ ١٧٠٣) ـ وهو غير قريبه عازف الكلافسان والمؤلف العظيم فى العصر التالى ـ وجان دنجلبير Jean d'Anglèbert حوالى ١٦٢٨ ـ ١٦٩١) ونيقولا انطوان ليبيج Le Bégue (١٦٣٠ ـ ١٧٠٢) و « وليم جبريل نيفر » ـ ٣٨٧ ـ (١٦١٧ ـ ١٧١٤) هم أشهر الكلافسانيين الفرنسيين ، وكانوا جميعا من الموسيقيين الأذكياء الظرفاء الذين كتبوا فى أسلوب طريف كله خفة لا شك فى طرافته ، وان كانت قدراته قد قصرت عن غايته ٠ اذ أن

أفكارهم الهزيلة الرقيقة ، ومناغشاتهم اللطيفة ، تذهب هباء فى النسيم العليل · ولا يعطينـا المدونة المطبوعـة صـورة كاملة عن المؤلفات ، فهى أيضا موشاة بعقود منظومة (متصلة) من الحليات (grace notes) يتضح أهميتها فى المصطلح الذى كان يطلق عليها agréments · هذه الزركشة الموسيقية هى التى كانت تحقق الرشاقة والزخارف ، وهى أس الفن ، أيام أن كانت فيها أسمى غاية للناس الانغماس فى الرقص والمجالات والدنتللا والجـوارب الحـريرية والنظارات ذات المقبض ، وكل مظـاهر التأنق والتهذيب السائدة فى البلاط ، وقد لاقت التيارات الأدبية صدى مباشرا لها فى هذه الموسيقى · فقد قدمت حـكم (Maxims) لارشفوكو (١٦٦٥) ، ونماذج (Carectères) « لابروبير » (١٦٠٨) عنصرا جديدا فى الأدب ، من الأخلاقيات والملاحـظات السيكلوجيـة ، والتصـوير الأدبى ، وأولع الموسـيقيون الفرنسيون بحـكم ميولـهم وتعلقهم بالأدب ، بالمحاكاة · فالف العواد « جاك جالو » عمـلا أسـماه (شاهد قبر السيدة العظيمة) Le Tombeau de Madame يرثى بالموسيقى دوقة أورليـان · ويعد نظيرا لتأبين Oraison funèbre لبوسـيون ، الذى ألف لنفس الغـاية · وبالمثـل وضـع عازفو الكلافسان أسماء مميزة للكثير من رقصاتهم التافهة دون أى علاقة بين هذه الأسماء ، وما تعنون له ، فلا محل هنـا للقول بأنها من الموسيقى ذات البرنامج · فالقالب قد ظل هو هو لا يتغير ، سـواء كان عنوان المطبوعات « اللعوب » أو « الباستوريل » أو « البلياتشو » أو « الأميمة » ·

كانت المتتالية الفرنسية مثـار الغيرة فى كل مكان ، لأناقتها وسلاستها ولم يحل عام ١٦٧٠ ، حتى تبناها الموسيقيون فى سائر البـلدان بمـا فيهـا من « المـاند » aliemande ، و « كورانت » courante و « سراباند » sarabande وجيجة ، ورغم تماثل

قالب المتتالية ، الا انه لا وجه للمقارنة بين موسيقى الكلافسان والعود الفرنسية ، وبين المتتالية الموسيقية ، ذلك الفن المنمنم ، الذى لم ينتج موسيقى للمجموعات الصغيرة أو للأوركسترا الشامخة فى انجلترا وايطاليا والمانيا • لقد كان على موسيقى الكلافسان - والأمر بالمثل فى الأوبرا - أن تنتظر حتى يجىء الأعلام العظام فى القرن الثامن عشر للأخذ بيدها ، وتفحها بالفكر والاحساس والعاطفة •

حرب الثلاثين عاما

راقبت المانيا البروتستانتية ، التى يتنازعها اتباع مارتن لوثر ، وكالفان ، تقدم الحركة الكاثوليكية المناهضة لحركة الاصلاح (الريفورم) فى نوجس بالغ ، واضطرت البروتستانتية فى مستهل القرن السابع عشر الى موقف الدفاع فى كل الدول القائمة على التخوم بين المذهبين المتنازعين ، وذلك لأن المشاحنات التافهة قد حالت دون تكوين جبهة موحدة ضد القوات الكاثوليكية الظافرة فى مواجهة المجموعة البروتستانتية التى لا حول لها ولا قوة ، وقفت القوات الكاثوليكية تحت قيادة الأرشيدوق فرديناند أرشيدوق ستيريا (١٥٧٨ - ١٦٣٧) الذى تولى العرش الامبراطورى فيما بعد ، ولقب فرديناند الثانى (١٦١٩ - ١٦٣٧) والدوق ماكسميليان الأول امير بافاريا • ولد الاثنان فى جو الملكية - القائمة فى النمسا وجنوب المانيا الكاثوليكى ، وتخرجا على أيدى اليسوعيين مخلصين للكنيسة اصابت او اخطأت ، مع التصميم على مواصلة الجهاد دون هوادة • وبمجرد بلوغ فرديناند سن الرشد ، شن حملة بدأت بنقض الامتيازات الدينية السابق منحها للبروتستانت • وما كان من المستبعد أن يؤدى هذا العمل الى اجراءات قاسية لولا الغزو التركى الذى شغل قسما

كبيرا من جنوب ألمانيا بعمليات دفاعية · وبمجرد تتويج فرديناند امبراطورا قرر مجاراة سلفه العظيم شارلكان ، فلجأ الى القضاء على البروتستانت ، وعزز فى الوقت نفسه سيطرته على الأمراء الألمان ، وانغمست ألمانيا فى حرب دامت عشرات السنين ·

كان من المحتمل أن تخبو نار الحرب لولا المسائل الكثيرة : من اقليمية وعائلية واقتصادية التى زادت فى اضطرام الحنق الدينى ، وترتبت على ذلك حرب تخللتها احلاف متقلبة ومعاهدات سلام محلية · واتضح فى نهاية الأمر أن كل هذه الأحداث الدامية قد تولدت عن صراع أمراء ألمان صغار ضد وحدة الامبراطورية الرومانية المقدسة وآل هابسبورج أنفسهم · وما بدا فى البداية كحرب فى سبيل الحرب الدينية قد تطور آخر الأمر الى صمود آل هابسبورج وأسبانيا للاستحواذ على السيطرة العالمية · وهو ما لم ترض عنه فرنسا ولا السويد والدانمرك وانجلترا ، فانحازت الى الأمراء البروتستانت فى ألمانيا ، ودارت رحى الحرب فى أراضى النمسا وبوهيميا وألمانيا وايطاليا والبلاد الواطئة وأسبانيا · أما الى أى حد يبدو الجانب الدينى ثانويا عند الشعوب فأمر يمكن تبينه فى الوسائل التى اديرت بها هذه الحرب ·· فقد جاء الفريقان المتحاربان من البروتستانت والكاثوليك ، ونسى أبناء المذهبين مذهبيهما فكان البروتستانتى أو الكاثوليكى لا يتورع عن سلب ونهب اخيه فى المذهب الدينى بغير رحمة أو هوادة ما دام ضمن العدو ، ولا ننسى أن فرنسا ، وهى دولة كاثوليكية عظمى ، لم تقتصر على مساندة المحاربين البروتستانت ، بل طلبت العون من الأتراك ، كما انها طالبت واضطلعت بالزعامة الدبلوماسية ثم العسكرية فيما بعد للكتلة المعادية للهابسبورج ·

وبدأت مرحلة جديدة فى الحرب عندما قرر كريستيان الرابع ملك الدانمرك ـ بعد أن خشى امتداد سلطان الهابسبورج الى شمال

المانيا ـ رفع السلاح فى وجه الامبراطور · وقامت انجلترا بتقديم معونة مالية لمساندة خصوم الهابسبورج ، كما أرسلت بضعة آلاف من الجنود · وانهزم الملك كريستيان أمام « فالنشتاين » أكثر قادة هذه الحرب الكبيرة الغازا · فهو بروتستانتى المولد ، ولكنه كان جنرالا امبراطوريا تربى على أيدى اليسوعيين · واحتلت قوات آل هابسبورج وال « فيتلسباخ » كل شمال المانيا ، وبدأت محاولات لفرض الكاثوليكية على أهل المنطقة بنفس القوة التى اتسمت بها الحركة السابقة فى ولايات الجنوب ·

وخرت ألمانيا أمام الامبراطور فيما يكاد يمثل كل مساحتها ، ولم يحظ بمثل هذا السلطان العارم واحد من الحكام منذ عصر آل هوهنشتاوفن · وتكشف المعنى السياسى للحرب · وانتقلت المبادرة الى الحزب الامبراطورى ، وظهرت القوات المسلحة للامبراطور فى بولاندة والبلدان الواطئة وايطاليا · غير انه برغم تفاهة نجاحها العسكرى ، الا أن العداء الذى تسببت فى أحداثه كان بالغا · وقامت فى وجه آل هابسبورج معارضة قوية بين صفوف حلفائها · وفى نفس الوقت ، أرغم الامبراطور على اعفاء فالنشتاين ، وكان له أعداء كثيرون فى الامبراطورية ، وأسندت قيادة الجيش العليا الى « تيلى » وهو جنرال كاثوليكى قح ، وأفضل ممثل للمدرسة القديمة فى الجندية · بيد أن هذا المحارب المحنك قد اضطر الى مواجهة قائد كبير من المدرسة الحديثة على رأس أفضل جيوش أوربا · فلقد صمم « جوستافوس ادولفوس » ١٥٩٤ ـ ١٦٣٢ على حماية ممتلكاته بالقيام بحملة هجومية ، اذ أدرك أن اقامة دولة كاثوليكية قوية فى جنوب البلطيق سوف تؤدى الى تهديد استقلال السويد الدينى والاقتصادى · وتلاقى « تيلى » و « جوستافوس » ، ممثلا فن الحرب القديم والحديث فى معركة « برابيتنفلد » (١٦٣١) ، وسحق الجيش

النظامى الحديث تحت قيادة الملك الجنرال القوات المرتزقة اللانظامية التى يقودها الفيلد مارشال الامبراطورى الهرم .

وارتفع شان السويد بين الدول الكبرى من جراء انتصار ملكها . وصمم « جوستافوس أدولفوس » ، وقد انقذ البروتستانتية ، على نشر المذهب فى سائر أنحاء الامبراطورية الرومانية المقدسة . ولم يحدث اطلاقا فى تاريخ العالم أن أقدم رجل بمفرده على تحقيق نجاح جلى واضح بعيد الغايات ، اعتمادا على مثل هذه السبل اليسيرة . وعرضت المساعدة المالية كل من فرنسا والبلاد الواطئة وفينيسيا ، بعد أن أدركوا جميعا العبقرية العسكرية الفذة وكمال الخلق الذى يتمتع به ملك السويد الشاب . واتجه بعد ذلك « فالنشتاين » ـ وقد عجل الامبراطور استدعاءه ـ لملاقاة ملك السويد فى «لوتسين » Latzen قرب لايبزج . وعلى الرغم من أن القوات السويدية كانت منتصرة الا أن الملك قد جرح جرحا مميتا ، وساعد عزل فالنشتاين بعد ذلك على تيسير وحدة قيادة الجيش الامبراطورى المشتركه بين بافاريا واسبانيا ،وهزمت القوات البروتستانتية التى يقودرها برنهارت « ملك فايمار » . أما المانيا فقد تحطمت وهلك الكثير منسكانها . وقوضت مواردها الطبيعية ، ومع هذا ، وهى غارقة فى الدماء ، تعانى أشنع ضروب الحرمان لم يترك لها أية فرصة للراحة . ففى تلك اللحظة صمم ريشيليو أن يمتشق الحسام ويسدد ضرباته الى فلول الهابسبورج واسبانيا . وكانت هذه بداية المرحلة الأخيرة من الحرب ، التى انتهت بتقطيع أوصال سيطرة الهابسبورج على العالم . ولم تعد الامبراطورية الرومانية المقدسة فى القرون التالية أكثر من مجرد قوقعة فارغة .

اكتمل انحلال الامبراطورية الألمانية القديمة فى حرب الثلاثين عاما ، الا أن هذه الحرب قد جاءت نتيجة لتدهور

الامبراطورية ، ولم تكن سببا له · انها تمثل الفصل الأخير فى الدراما التى بدأت فى القرن السادس عشر · وساعد على التدهور السياسى للدولة ما لحق بالبناء الاقتصادى من دمار .فلقد تعرضت التجارة الألمانية للخسارة بفعل المصالح الأجنبية ، ولم تستطيع الزراعة الألمانية مسايرة خطى التقدم فى البلدان الأخرى . اذ كانت النقابات متشبثة بنظمها ، رغم عتاقة هذه الأنظمة المنحدرة من العصر الوسيط ، ويناظر كل هذه العوامل الركود الفكرى للشعب الألمانى الضائع فى الاقليمية الضيقة الأفق الناشئة عن ، التفتت الى دويلات · ورغم استمرار احتفاظ بعض المراكز الصناعية والتجارية بأهميتها الدولية مثل « هامبورج » و « فرانكفورت » و « لايبزج » و « اجسبورج » الا أن عدم وجود دولة ألمانية منظمة قادرة على حماية نفسها قد حال دون قيام أوضاع اقتصادية سليمة ، بعد أن تشتت طاقات البلد الفكرية فى المنازعات الدينية التى لا طائل وراءها ، والتى بلغت أوجها فى حرب الثلاثين عاما ·

كان العالم الكاثوليكى هو الخاسر فى الصراع الذى دار بالمانيا . اذ انه لم يحقق ابدا غايته التى كان يسعى لتحقيقها وهى القهر الروحى والسياسى للعالم البروتستانتى . فقد خرجت البروتستانتية من مذاهب الحرب ، وقد تجمعت اشتاتها وقويت شوكتها ، وادركت قيمة حياتها الجديدة ، ويمكنها من تحويل نفسها الى قوة روحية تقف لأعدائها ندا للند · واختفى التآلف السابق بين روما وفيتنبرج ، الذى كان يسمح للبروتستانت والكاثوليك بالعيش سويا كجيران يحتمل بعضهم البعض ، وان لم تتم بينهما صداقة . فلقد ازداد عمق الخلاف المذهبى ، وبلغت المرارة جموع الشعب ، وانتقل الصراع من منبر الكنيسة ومنصة كليات اللاهوت الى كل جوانب الحياة الفكرية ، والفنون والعلوم

بخاصة . فلا وجود لشيء قيل أو كتب أو طبع فى القرن السابع عشر دون اعتماد على السلطان الالهى ، وان كان لكل طائفة دينية الهها الخاص بها . وهكذا تصدعت الحياة الحضارية فى المانيا ، وانقطع الاتصال الفكرى بين المذهبين الكبيرين فى المانيا . اذ ظلت الصلة بين البروتستانت فى الشمال والكاثوليك فى الجنوب مشوبة بالغيوم حتى عصور حديثه نسبياً . هذا الحال هو المسئول عن بعض المتناقضات الغامضة فى تاريخ الفن والأدب .

لعل اخفاق الحضارة الالمانية فى هذه الحقبة ، يرجع الى عدم الاستقرار السياسى وعدم وضوح الهدف ، مما فتح الباب أمام المؤثرات الأجنبية · وبعد ان تحققت الدول المشتركة فى الامبراطورية من اتحادها السابق الذى لم يتحدد اطلاقا تحديدا وثيقا — وان ظلت أمنية تحقيقه باقية بفضل الفكرة الامبراطورية — اتجهت الى بناء دولها المستقلة . واكبر هذه الدول ثلاث : النمسا وبراندبورج بروسيا وبافاريا ، يحيط بها عدد من الامارات الصغيرة . على ان الجيل القديم من الأمراء والحكام كان قد ولى عهده ، وحل مكانه جيل جديد بهرته فخامة فرساى وسيد فرساى ، وسلم أذانه مختارا لسيدات المجتمع **grand dames** اللائى اكتسبن فتنه واناقه ، بعد اقتدائهن بالنماذج الفرنسية ، وشغف بالأسلوب الجديد للدبلوماسية الأوربية ، ولم يتساءلوا اولئك الأمراء ، عندما تحمسوا لمحاكاة لويس الرابع عشر هل كان من المستطاع لدولة صغيرة ان تكفل القيام بالجيوش وأوبرات البلاط والأكاديميات وغيرها من الأنظمة الباهظة التكاليف ، وكثيرا ما استغرقوا فى ضروب من المحاكاة تثير السخرية . فلقد تطلع بعض صغار الأمراء الى الحصول على مستعمرات . ومع هذا فكان هناك عدد من الحكام اداروا ممتلكاتهم لخير رعاياهم ، وتركت رعاية الأمراء الأبوية أثرا عميقا فى حياة المانيا الثقافية .

ورغم ان الدافع وراء انشاء الأكاديميات والجامعات لم يكن دائما الرغبة الصادقة فى النهوض بالفنون والآداب ، بل كان بالأولى الامعان فى اضفاء الهيبة على الحكام ، الا أن هذه المنشآت قد ساعدت على نشر الحضارة ، فى سائر انحاء البلاد . وكان لهذا العامل اثر قوى فيما حدث مستقبلا من نهضة فكرية سامية بألمانيا ، فى الوقت الذى لم تستطع فيه فرنسا اطلاقا نشر الحياة الفكرية التى تركزت فى عاصمتها . لم يظهر بطبيعة الحال أى اتجاه لخلق أسلوب ألمانى فنى موحد . اذ كانت فرساى ، من الناحيتين الفعلية والرمزية فى طليعة المؤثرات الأجنبية . بيد أن الشمال قد تطلع أيضا الى هولاندة ، كما فتن الجنوب الكاثوليكى بالباروك الايطالى .

لم تثبت حركة الاصلاح الدينى ان لها قوة خلاقة فى الفن الألمانى ، وأدى دمار الحرب الى اخماد ذبالة النشاط الأصيل الذى كان قائما فى بداية القرن : « لقد شطب الفن الألمانى من سجلات تاريخ الفن » . ومضى القرن برمته تقريبا خاضعا لتأثير الفن الأجنبى : الفن الايطالى فى الجنوب ، والفنين الفرنسى والهولاندى فى الشمال . كما ان روح الاصلاح الدينى لم تكن أفضل حالا فى تأثيرها على الأدب . فلم يستمر اثرها فى الشعر ، الامدفوعا بالجذوة التى اشعلها لوثر ، اذ تشتت قواها بفعل الأنظمة والمشاحنات التى دارت بين الزعماء والجهاد ضد المخالفين فى العقيدة . أما ما بقى فقد استنفذته حرب الثلاثين عاما ، وضاق محتواها الحى وأصبح مقصورا على اللاهوت . واستعاد الشعراء والكتاب الألمان روحهم ، أو الروح القوطية الكامنة ، شيئاً فشيئاً ، بتأثير الآداب الفرنسية والايطالية والأسبانية والانجليزية . ولكنها كانت روحا قوطية تختنق بالعقلانية الجديدة ، وهذه قد نبعت من فرنسا ، اتجهت الى اخماد كل قوى لاعقلانية ، وأعادت باسم العقل تنظيم الطبيعة والمجتمع والحياة .

وتم القضاء على القلق القديم . الا ان ما بدا فى صـــورة نظام وانزان قد أخفى وراءه توترا كامنا ، بان أثره عندما فرضت حرب الثلاثين عاما روحها الباروكية على ألمانيا . حينئذ طغى عـــلى السطح كل صراع كامن ، وفى حالات عدم وجود أية صراعـــات قديمة استحدثت صراعات جديدة . وقدمت الـــروح المناهضـــة للاصلاح فى العالم الألمانى روح الباروك الاسبـــانى الايطـــالى المسرحية النابضة بالحياة ، ونجد أن الروح التى أمكنها خـــلق أشكال جديدة خلاقة فى الباروك الرومانســـكى ، لم يتسن للدم الالمانى تمثلها فى ســهولة ويسر ، مما أدى زيادة التوتر الملحـــوظ بالفعل . وكانت المعارضة أقوى فى الفنون الجميلة ، اذ استطاع الشعر بفضل اتجاهه الفكرى الاستفادة بالحليـــات التى اقترن بها اسم الباروك ، ولكنه افتقر الى القوى السحرية التى كـــانت متغلغلة فى العالم الرومانسكى ، فالباروك لا يستطيع النهـــوض بغير اعتماد على أساس دينى ، ورفضت الدوجماطيقية الصارمة للعالم البروتستانتى الباروك الرومانسكى لانها ربطت بينه وبين الكاثوليكية . ومن المحتمل ألا يكون عند « مارتين أوبيتس » ١٥٩٧ ـــ ١٦٣٩ ، الشاعر الرائد فى الثلث الأول من القرن ، أية قصيدة واحدة نبعث نبوعا صادقا من قلبه ، وان كان هو الذى بدأ الشعر الالمانى الدنيوى الحديث ، وأقام كيان اللغة الألمانية ، وقـــدم فى براعة كل صورة شاعرية مستحبة فى البلدان التى استفادت من التراث الفنى الخصيب لعصر النهضة . غير انه سرعان ما ابتعد الشعراء عن الشعر التلقائى الفاتر « لاوبيتس » ، وبدأوا يكشفون عن تأثير امتزاج روحهم « الفاوستية » بروح البـــاروك . كان بينهم حالمون رقيقون مثل « باول جيرهارت » (١٦٠٧ ـــ ١٦٧٦) أخلص ممثل لشاعرية الباروك الألمانى الليريكية البروتستانتية . فشاعريته مشبعة بالتقوى والورع والتفاؤل الدينى . كان لوثر يزأر وهو يعد العدة للمعركة وينشد « الرب حصننا المنيع » . أما

جيرهارت فيهزج ترنيمته الوديعة : « احمدك اللهم بالقلب وباليد» .
لقد تحدث « انجيلوس سيلسيوس » (يوهان شفلر ١٦٢٤ — ١٦٧٧) فى صورة شاعرية موجزة عن هذه الصوفية الألمانية العريقة فى أعظم اعماله Der Cherubinische Wardersmann « الجوال الملائكى » غير انه بمجرد ابتعاد جيرهارت عن الروحانيات ويظلم بصره ، ينكشف أمر الألمانى حين يشعر بالضياع فى هذا العالم الباروكى ، فتفقد تأملاته اخلاصها ويلجأ الى المظاهر المسرحية للباروك ، ويدعو الى حب المسيح المصلوب .

على ان العنصر الموسيقى التصويرى — وهو باروكى فى طبيعته — قد أرشد الشعراء الى سواء السبيل . ومن الأمور المثيرة للدهشة أن ندرك الى أى حد تغلغلت الموسيقى فى هذا الشعر . وهى الموسيقى التى قدر لها تجسيم روح الباروك الألمانى ، وأن تكون أصدق شكل فنى استطاع التعبير عن تلك الروح ، وبلغ هذا التغلغل الى حد استعمال قالب الـ « داكابو » نقلا من « الآريا » الى الشعر (و « الداكابو » فى الآريا هو وعود الفكرة اللحنية الأساسية ، بعد كل تنويع وتنمية) . وكان للقصاص الكبير « هانس ياكوب كريستوفل فون جريملسهاوزن » Hans Jacob Christoffel von Grimmelsheusen (حوالى ١٦٢٥ — ١٦٧٦) من أوائل من أكدوا هذه الروح الباروكية الألمانية ، وان كانت هذه الروح المتدفقة للباروك قد أفصحت عن نفسها فى شعر اندرياس جريفيوس Andreas Gryphius (١٦١٦ — ١٦٦٤) اشهر شاعر غنائى دنيوى فى الباروك الألمانى ، والكثير من أشعار « جريفيوس » أشبه بانهمار كلمات وتوحى بالظلام ولا تبدد ظلمتها الا قرب النهاية عندما يغمرها شعاع من النور . هذا هو فن رمبرانت بعينه .

والآن ونحن نقف على عتبة الآداب والفنون التشكيلية الحديثة ، فقد انضمت اليها الموسيقى ، وتفوقت عليها ، مما ساعد

على تزعمها لأوربا ، ونهوضها فى القرنين التاليين ، وبلوغها مكانة سامية تفرض نفسها بلا منازع ، وهى المكانة التى تبوأتها موسيقى البلاد الواطئة وايطاليا فى عهد سالف . نعم ، فى الموسيقى وحدها أمكن للحضارة الالمانية أن تمضى الى الأمام قدما فى نمـو منطقى متزايد لا يقارن بغير الفنون الجميلة فى اليونان القديمة .

الأوبرا فى أواخــر الباروك

أوبرا الباروك هى الشكل الفنى الذى التقى فيه كل مبتكرات هذا العصر الفرتيوزى ، حتى أصبحت نموذجا لروح البــاروك مجسمة . فلا نظير على الاطلاق للفخامة والمبتكرات الآلية (فى ديكورات المسرح) التى أغدق عليها عند اخراج أوبرات القــرن السابع عشر . كانت أوبرا القرن السابع عشر دراما صرفة ، أما أوبرا القرن الثامن عشر من سكارلاتى الى هيندل ، فقد تغير فيها كل شىء رأسا على عقب . اذ بدأ الجانب الموسيقى البحت يسيطر على الخيال ، ويرغم تيار الانفعالات الانسانية على اتخاذ أشكال تنظمها قواعد الجماليات . والفن الدرامى الأقدم عهدا باق على عهده ، فمازلنا نصــادف شخوصــا روعى فى رسمهــا أدق الملاحظات السيكلوجية ، وان تعذر انكار حلول جمال الشــكل الموسيقى وصقله فى كثير من الأحيان محل العروض الدرامية . ويرجع الى هذه الحقيقة اتصاف الكثير من الآريات الكبيرة بالفتور والافتقار الى عمق الانفعال . وخلق هذا الفن ايماءات موسيقية رصينة مشبعة بالشجى بعد أن سما بجمال التعبير . فلقد استطاع ســكارلاتى واتباعه حتى هيندل استغلال الميلودية الموســيقية المنتزعة من الصوت الآدمى ، ولم يقتصر أثر هذا العالم الجديد من التعابير الميلودية على فن الايطاليين حتى روسينى . اذ يدين له بالفضل الجم أيضاً باخ وموتسارت ، ولو لم يتأثر « هيندل »

وهاسه بقدرة هذا الفن البناءة ، ما كان فى وسعنا نصور قيام أية قائمة لهما . ولربما صح القول بأن أسلوب « الآل فرسكو » للمصاحبات الاوركسترالية الاوبرائيـة ، وآريـا « داكـابو » والافتتاحية الايطالية الجديدة . كما وضعها « سـكارلاتى » هى العوامل التى مهدت أهم طريق أمام السمفونية الكـلاسيكية فى النصف الثانى من القـرن . ويمثل الأسـلوب الجـديد انتصـار « الميلودية » المصقولة ، فهو لم يعترف بأية قاعـدة أخـرى فى الجماليات غير جمال الميلودية وعذوبتها وسحرها ، وبذلك غـدا اكمل صورة موسيقية مكتملة لايديولوجية الباروك المتأخر . وأثار الغناء الفرتيوزى المزركش (كولوراتورا) دهشـة مماثلة لما تثيره الحليات المثقلة بالنقوش المذهبة فى فن العمـارة البـاروكى . فالسحر المنبعث من جمال الصوت الادمى فى البل كانتـو ، ليس اقل أثرا من رؤية المرمر المذهب والابنوس المقصب فى داخل عمارة الباروك . واعتمدت الأوبرا الباكرة على وفرة من المناظر . وظل هذا الاتجاه الاوبرائى سائدا فى البلدان التى استمرت فيها مظاهر فخامة امبريالية الباروك الباكر طوال النصف الأول من القـرن الثامن عشر (فينا ودرسدن وميونخ وباريس) . على أن اتجاه « التنوير » العقلانى قد نبذ جانبا كل عون مصطنع ، بعد تيقنه من امكان تحقيق نفس الغاية اعتمادا على المبتكرات الميلودية التى تفوق الحصر ، وجمال الصوت وفرتيوزية المغنين المذهلة . ودبت الحياة فى الاشباح البطولية للعالم القديم ، بعد ان بعثت ثانية ، وجرى فى عروقها دماء الحكم المطلق الجديد ، ولولا اعتمادها على قاعدة واسـعة رهيبة متسامية فاترة الملامح نوعا ، لما كان من المستطاع تحققها . ان أسلوب اوبرا اخريات الباروك خاضع لهذه الحقيقة .

وفقدت روما مكانتها البارزة فى عالم الأوبرا بعـد تنصـيب البابا انوتشنتى الثانى عشر (١٦٩١ — ١٧٠٠) الـذى أحبه

الجميع لكرمه وتقواه ، وان كان فى ميدان الاصلاح قد اثبت صرامة بدت فى شدة معارضته للمسرح . وبناء على أوامره ، أزيلت دار أوبرا توردينونا ١٦٩٧ (أنشئت سنة ١٦٧١) ، رغم معارضة كرادلة كثيرين من عشاق الموسيقى . وحافظت فينسيا ، مركـز الأوبرا الأخير ، على حماستها الكبيرة للمسرح الغنائى، وان كانت المواهب الخلابة لموسيقييها قد نضبت . وهكذا انتقلت الزعامـة الى نابولى ، التى لم يكن لها حتى ١٦٥٠ أية أهمية نسبية فى تاريخ الموسيقى . بذلك تكون الأوبرا النابوليطانية قد بدأت مسيرتهـا الظافرة فى خواتم القرن السابع عشر . وخضـعت لها الأوبرا الالمانية فى هامبورج . وذبلت المحاولة الانجليزية لخلق الأوبرا ، وهى مازالت برعما . وخضع لسيطرة الأوبرا النابوليطانيـة فى نهايات القرن السابع عشر الكثير من دور أوبرا قصور وسـط أوربا . فهى التى قدمت الأوبرا فى روسيا ، كما نجحت فى منافسة الأوبرا الفرنسية الراسخة منذ أمد طويل . وفى خلال ازدهـار الأوبرا النابوليطانية ، استطاع « المايسترو » الايطالى تنـاول اتعابه فى جميع أركان العالم الموسيقى . فكل من أراد دراسـة التأليف الموسيقى ويشد الشهرة والثراء ، كان يتجه الى نابولى للدراسة فى معاهدها الموسيقية الشهيرة على يد أساتذة كانوا يوجهون حينئذ الحياة الموسيقية فى العالم المتحضر .. وترجـع الخاصة المميزة للأسلوب النابوليطانى ، الى طريقة خلق المؤلفين الموسيقيين فى (عاصمة مملكة سردنيا ونابولى) . لا ينبغى أن يفهم من هذا الكلام أى انتقاص ، ففى نفس الوقت الذى كان هـؤلاء الموسيقيون يعلمون بعضهم بعضا ، ويتبادلون الآراء على الدوام، كانوا دائمى الاسفار ، يستحضرون معهم الـكثير مـن الأفـكار والانطباعات الملهمة . ومع هذا فبفضـل ترابطهـم وأسـاليب التـدريس التقليديـة التى كانت تلقى فى معاهـد الموسـيقى

النابوليطانية ، تفاعلت كل العناصر الأجنبية وانتجت اكثر الأساليب تجانسا وصقلا .

جرت العادة على اعتبار هذه المدرسة مسئولة عن تدهور الأوبرا وتحولها الى ما يشبه حفلة طرب بملابس المسرح Costume concert بعد ان أصبح النص أمراً عابراً ، قليل الاهمية او عديمها ، وتركز كل شيء على شخصية المغنى . وكان المطرب بدوره قليل الحرص على اتباع المدونة الأصيلة . فاذا لم يرض عن آريا معينة إستعاض عنها بكل بساطة اخرى مما تعيه ذاكرته . ويحسن قبل مواصلتنا البحث ، النظر فى حال فن الغناء ، لأن شخصية المغنى ، محور الأوبرا النابوليطانية كانت هى التى تتعرض للمديح أو الهجاء .

كان المغنون فى أواخر الباروك يخضعون لاكمل نظام تعليمى صارم لم يقتصر على مخارج الصوت ، ولكنه تضمن فن الالقاء فى الموسيقى والتعبير الدرامى والنظريات . اذ كانت مدارس الغناء الايطالى تهدف الى التحكم والسيطرة على الصوت الأدمى . ومع هذا فسرعان ما تدخل كمال الصنعة تدخلا خطيرا فى الفن الذى اهتدوا اليه ، فانقلبت الوسائل الى غايات . وبادىء ذى بدء اهمال العناية بالالقاء ، اذ أصبحت الآريا داكابو فى الأوبرا النابوليطانية المتأخرة ــ التى كان واضع النص والمؤلف الموسيقى يحرصان على تخطيطها ــ مجرد قطعة موسيقية تتبع قالبا واحدا، يتردد فيها غالبا نفس اللحن مع تغيير الكلمات . على أن اكثر المستحدثات اثارة للأسف هو ترك الحرية للفنان فى اضافة الحليات . وحقق « الكاستراتى » (الخصيان) فى هذا الميدان ، ميدان الفرتيوزية الغنائية ، أعظم انتصارات لهم . ووصف « جوفانى اندريا بونتبى » فى تاريخه الموسيقى Historia Musica (١٦٩٥) واحدا من صفوفهم هو « بالداسارى فيرى » (١٦١٠ ــ ١٦٨٠) ــ كان الحكام يتنافسون على خطب وده ، وقال انه

كان يملك صوتا جميلا للسوبرانو (*) ، فيه صفاء غذ . ويتميز بقدرات صوتية وفنية لا حد لها . ومن بين الابقراتى (الكاستراتى) المشهورين يمكننا ذكر « فرانشسكو برناردى » المدعو «سنيرزينو» (١٦٦٠ — ١٧٠٥) وهو من احب من ظفروا بالاعجاب فى فرقة اوبرا هيندال . و « جاتينيو مايورانو » المدعو « كافاريللى » (١٧٠٣ — ١٧٨٣) الذى جمع ثروة طائلة ، يسرت له شراء احدى الدوقيات . و « كارلوبرسكى » (فارينلل) ١٧٠٥ — ١٧٨٢ ، الذى لن يستطيع مغن أو آلة موسيقية مداناته فى القدرة على الغناء ، وصفاء الصوت وارتفاعه ، ومرونة حرفيته وعذوبته والحكم فى طبقة الصوت .

وادى افتتان الجماهير بأصوات « الكاستراتى » الى ما يشبه الاختفاء التام لأصوات الرجال الواطية من الاوبرا الايطاليــة « الجادة » ، بل لقد صادفت الأصوات النسائية ذاتها صعوبات فى المحافظة على كيانها ، مما حث النساء على القيام بادوار الرجال . وتحدث « كفانتس » عازف الفلاوته فى بلاط فردريك الأكبر — وهو من الرواة الثقات فى عصره — عن « فيتوريا تيزى» (١٧٠٠ — ١٧٧٥) وقال « وهبتها الطبيعة صوت كونترالتو ، فيه فحولة الرجال . وتوفرت لها قدرة ساعدتها فى التأثير على المتفرجين ، عندما كانت تمثل أدوار الرجال ، بوجه خاص ، اذ بدت مناسبة لها تماما » . واشهر المغنيات (الكانتاتريس) فى القرن برمته هما فرانشسكا كوتزونى (١٧٠٠ — ١٧٧٠)

(★) القصد من الخصيان — وخاصة بعد أن نسى الناس هنا الاغا فانهم لا رأوه ولا سمعوا أصواته الفالستو • وهى فكرة وحشية فى حالة الاغوات حراس النساء ، وفى حالة الكاستراتى •

فالكاستراتى من ذوى الصوت الجميل أصل تتحول أصواتهم الى صوت السوبرانو وهو يفضل صوت النساء لان قوة الرجولة فى صوت الكاستراتى تفوق قوة المرأة ، وانه لما يشرف البشرية بعامة أن أوقف هذا التشـويه نهائيا — (المراجع) •

وفاوستينا بوردونى (١٦٠٣ — ١٧٧٠) زوجة الموسيقى المشهور « هاسه » . وتألقت « بوردونى » بوجه خاص لقدرتها الهائلة على التحكم فى تقنية الصوت الغنائى . أما « كوتزونى » ، فكانت قادرة على التأثير فى المستمعين بحرارة النجوى والشجى فى أدائها . ولم يقف عند حد طغيان أولئك المطربات اللواتى كن يتقاضون أكبر الأجور ، وأرغم أغلب الموسيقيين على الاستجابة لرغباتهن .

واتجهت هذه الفرتيوزية الغنائية المزدهرة الى التدهور فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر (فى ألمانيا وفرنسا وانجلترا على أقل تقدير) . وساعدت الخطوات الهائلة التى خطتها موسيقى الآلات على استعادة سلطان المؤلف الموسيقى ، وعلى الاقلال فى نفس الوقت من احتكار المغنين ، وان كان الايطاليون قد ظلوا مفتونين « بالبريمادونا » (المغنية الأولى)و«البريمواومو» (المغنى الأول) ثم تدهور فن الكاستراتى — حتى فى ايطاليا — بعد أن ادرك الناس بشاعة هذه العادة ، وحل مكانهم الـ Falsetti ، (المغنون الرجال يصطنعون أصواتا حادة) . على ان هناك سببا آخر له وزنه ، للعودة الى الأصوات المتنوعة ، ابتداء من الباص الى السوبرانو ، تغنيها شخصيات مناظرة لهذه الأصوات فى الخصائص والجنس . هذا السبب هو ازدياد شعبية الأوبرا بوفا بشخصياتها النابضة بالحياة .

ينزع المؤرخون بسبب ما ظهر فى هذه الحقبة من فرتيوزية مفرطة ، وانحطاط فى الحياة الموسيقية ، وبوجه خاص بسبب الافتقار السائد الى أى علم بموسيقى تلك الأيام ، الى اعتبار تلك السنوات أتعس صفحات فى تاريخ الموسيقى . ولكننا سنقترف خطأ كبيرا فى حق هذا العصر اذا اتبعنا هذا الرأى . فقد كان فياضا بالفن فى أسمى مراتبه . اذ كان هناك الى جانب نزوة

التعلق بالفرتيوزية والجماهير المتعطشة للمؤثرات الحسية ، حضارة موسيقية عالمية عميقة مستندة الى فن الغناء ، ولقد استعين بهذا الفن الغنائي الفذ ، الذى لم تقترب منه حتى العصور الحديثة ، فى غايات فنية سامية أى فى كانتانات الحجرة والأغانى ذات المصاحبات . وتبين الطبعات الوفيرة من هذه الأعمال كيف ساد الولع بالموسيقى الكورالية الجيدة . ولو اطلعنا على كانتاتات « كايزر » التى كتبت للهواة ، فاننا لن نستبعد احساس المغنين المحترفين فى زماننا من كلا الجنسين بانهم غير انداد للاضطلاع بمهمة أدائها . هذه الاغانى التى كان يعتمد عليها هواة الموسيقى منذ مائتى سنة للترفيه عن أنفسهم .

ما يصح عن أغانى الحجرة ليس أقل من ذلك صحة فى حالة أوبرا الكونسيرت التى يستهان بها . ففى نفس هذا الوقت ، اعتمدت أوبرا أواخر الباروك على نظرة فنية ترجع الى العهد الذى انهمك فى تفسير معنى الحب والعواطف ، عهد مصورى « الأهوائية » أو « المانرزم » الايطاليين والهولانديين الذين كانوا يعرضون مشاهد معتمدة على المدلول الانفعالى ، عهد راسين الذى عبر عن المدلول الانفعالى فى صورة شعرية نموذجية . فلقد عنيت الأوبرا الباروكية هى أيضا بالنفوس المعذبة ، والحالات القصوى لحالات المدلول الانفعالى . وموضوعات هذه الأوبرات هى نفس الموضوعات التى طرقها كورنى وراسين وروبنز ، عن أبطال اليونان والرومان والتواريخ وأساطير الكتب المقدسة . فعرضت مشاعر التمرد عند هؤلاء الابطال ، وأهوائهم التى ناسبت الى أبعد حد لغة الموسيقى ، وقد نجحت هذه فى تصويرها . وتشبعت كل مظاهرها بروح الرقة والتأدب، وما فيها من اصطناع الموقف التمثيلى ، كما أولعت فوق كل شىء « بالأوضاع » التى تمثل مواقف الملوك والقادة العسكريين وسيدات المجتمع فى عصر

الحكم المطلق . كان من بين المؤلفين ، موسيقيون تميزوا بالخفة، عندما أحسوا بازدياد الاقبال على البهلوانيات الغنائية ، من وجهوا مواهبهم لارضاء الجماهير واشباع شهواتها . وحتى الآريات المزركشة (الكولوراتورا) ذاتها ، التى لم يستطع الكتاب الالمان والانجليز والأمريكيون استيفائها حقها من الاستنكار ، فانها كانت تستخدم دائما لغايات موسيقية . على انه بمجرد الاطلاع بغير تحامل على مدونات الأوبرا النابوليطانية « سيئة السمعة » ، سيتبين انها مليئة بالقوالب المصقولة ، حافلة بالمبتكرات اللحنية ، التى بلغت الذرى فى قدرتها على التعبير ، وشجى التراجيديا الكلاسيكية ، كما تجلت البراعة فى الأوبرا بوفا ، عند عرض الكوميديا الانسانية العميقة . فهى خالية من مظاهر العتاقة أو الغايات « التربوية » المتعارضة مع الموسيقى التى اتصفت بها اساسا الأوبرا الفلورنسية الباكرة ، ومن فلسفة الميتافزيقيا الثقيلة فى أوبرا اللايمتوتيف بالقرن التاسع عشر . انها مسرح غنائى (ليريكى) لن يستطيع خلقه غير العبقرية الايطالية . ففيها شخوص درامية ينفرد كل منها بشخصة محددة واضحة المعالم ، مترابطة من الناحية السيكلوجية . وفى نفس الوقت ، ثمة ارتباط كامل بين الجانب الدرامى والأساس الغنائى . مما ييسر الترابط الطبيعى بين الدراما والموسيقى . ومن المستطاع تتبع هذا الطابع الليريكى فى المسرح الغنائى الايطالى ابتداء من « المشاهد الدينية» Sacra rappesentazione الى « رينوتشينى » ، ومن « رينوتشينى » الى « ميتاستازيو » ، ومن ميتاستازيو الى « بويتو » . ومنه سندرك سر الأوبرا ، وسر امتزاجها على أفضل حال بالدراما . وهو ماتدر فى غير الأوبرا الايطالية تحقيقه .

لم تتوافر لدينا حتى الآن معلومات كاملة عن هذا الفن الرحيب . فلقد تجمدت قوائم الأعمال التى تقدمها لنا دور الأوبرا،

وتحولت الى أعمال روتينية خاضعة لتقاليد المجتمع ، حريصة على اتخاذ « موقف وسط » بين القديم والجديد . ومؤلفات تاريخ الأوبرا مازالت فى مهدها ، ولا تكشف عن أكثر من اسماء ووقائع . فالمدونات تغط بالمكتبات فى سبات عميق ، وعينات قليلة هى الميسورة فى طبعات حديثة . ومع هذا فكم تبدو غريبة الأحداث التى ترويها حوليات القرنين السابع عشر والثامن عشر . اذ كان هناك دور للأوبرا حتى فى البلدان الصغيرة . وقدر « استبان ارنجيا » المؤرخ الكبير للأوبرا الايطالية عدد دور اوبرا الدولة البابوية وحدها فى ثمانينات القرن السابع عشر بأربعين دارا . وعرض بفينسيا وحدها فى القرن الثامن عشر ألف ومائتا أوبرا مختلفة . ان اتساع مجال هذه الحضارة الأوبرائية وحده هو الذى يفسر مثل هذه الاعداد المذهلة . ولعله يدل أيضا على شىء آخر ، علينا القيام ببحثه قبل بدء الكلام عن التاريخ الموسيقى للمدرسة النابوليطانية .

يصف مؤرخو الأدب العصر الذى أعقب الشاعر « تاسو » والسابق على « جولدونى » و « بارينفى » ، أى من بدء القرن السابع عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر تقريبا ، بعصر تدهور فى الأدب . ويعزون الفجوة العميقة التى اكتشفوها فى تاريخ الأدب الى اسباب مختلفة ، ولكن أبسط تعداد واحصاء للأوبرا الايطالية سيزودنا بحل لهذه المشكلة ، لأن الأدب الايطالى لم يكن فى غفوة خلال القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر . وكل ما هنالك هو تحول عن اتجاه الأدب البحت . والمسرح الغنائى هو الذى ملأ هذه الفجوة ، فلقد انشغل الشعراء والمؤلفون الدراميون فى كتابة الاوراتوريو والكالنتاتة الى جانب نصوص الكوميديا والتراجيديا الغنائية . وكان هذا هو ما حال دون ازدهار الأدب البحت . اذ يبدو أن مؤرخى الأدب لا يحتسبون

نصوص الأوبرا ضمن الأدب . ونادرا ما يجيء ذكر حتى«جولدونى» و « بيرينى » ككتاب للنص الأوبرائى ، رغم أن الاثنين قد شعرا الى حد كبير بالزهو لمشاركتهما فى المسرح الغنائى . على انه كثير ما يمكن العثور فى نطاق الدرامات الموسيقية للباروك على شعر لا يقل هنة عن افضل ما نظمه « تاسو » وجوارينى . ولم يخطىء مؤرخو الأدب فى عدم اعتبارهم الدراما الليريكية صورة أدبية بالمعنى التقليدى .ففى الحق أن نصوص الأوبرا نوع قائم بذاته . وبعد ما حدث فيها من مزج للدراما بالغناء من تغيرات دائمة فى بحور الشعر ، وما تضمنته من غناء « مجموعات » وخاتمات فصول وكورسات فانها لم تعد تنتمى لا للتراجيديا البحتة، ولا الكوميديا على السواء . وفى أوائل عهد الأوبرا ، كان النص يخطط مقدما بالنظر الى الموسيقى والدراما ، الا أن الروح الجماهيرية المبتذلة التى اقحمت نفسها على دور الأوبرا العامة فى فينسيا عن طريق الفرصة الاستطرادية (الانترمزوهات) التى كانت تحشر بين فصول الأوبرا سريا بوجه خاص ، قد أضعفت الشعر الدرامى . ففى « الأوبرا كونسرت » (أى الأوبرا التى تحولت الى وصلة طرب) ابتعاد كامل عن كل اثر من آثار الأوبرا الصميمة . هذه هى مرحلة تاريخ الأوبرا التى عرفت من اشارات الاستخفاف التى رواها المعاصرون من هواة الفن وأحكام الازدراء عند الخلف . وهى تسىء الى قيمة الأوبرا الايطالية . غير أن سبل العلاج والخلاص كانت ميسورة . فلقد بدأ فى القرن ١٨ الشاعر « سلفيو ستامبيليا » حركة لتطهير نصوص الأوبرا من كل ما هو عرضى وخارج عن الموضوع ، بيد أن العودة الى « رينوتشينى » فى سمو روحه ونبل لهجته قد تركت لشاعرى البلاط النمسويين « تسينو » و « ميتاستازيو » . كان من الضرورى اصلاح نص الأوبرا ، ولكن بغير اساءة الى الموسيقى التى يتحتم بقاؤها عنصرا حيويا فى الأوبرا . ولم يترتب على هذه الاصلاحات أحداث أى تغيير فى الطابع الموسيقى للأوبرا ، ولكنها ساعدت

على اعادة روح الدراما الى أوبرا القرن الثامن عشر مع بقاء الموسيقى فى الصدارة .

« أبوطولوتسينو » (١٦٦٨ – ١٧١٠) باحث له جمهور كبير من القراء وشاعر قدير ومؤلف تمثيلى له غايات طيبة . ليس من الموسيقيين ، ولكنه علم بحاجات الموسيقى . وهو أحد الأديبين الايطاليين اللذين وضعا نفسيهما فى خدمة الهاسبورج . يتضح فيه أثر الكلاسيكية الفرنسية على اتجاهات الدراما الغنائية . ويتغلغل فى أدق تفاصيل أعماله سمو شجى كورنى وراسين على نحو لا يقل بحال عما ظهر عند خليفته ومنافسه « بيترو ميتاستازيو » (١٦٩٨ – ١٧٨٣) وتشبع الشاعران بنفس الرغبة ، وهى استعادة الأدب روحا واسلوبا فى الدراما الموسيقية . ومن ثم ابدعا نصوص من افضل ما كتب للأوبرا فى تاريخ المسرح الغنائى . ولكنهما كانا مختلفين فى الطابع والمزاج . فتسينو أكثر حصافة وأقل شاعرية . ولذا كان من الطبيعى أن ينحاز الى التراجيديا بشخوصها التى تجمع بين النبل والجمود ، والتى تنتهى دائما نهايات سعيدة وفقا للعادة السائدة فى المسرح . وتحولت التراجيديا المنتحلة الى تراجيديا حقة عند ميتاستازيو . وعندما كتب مسرحية « ايناس وديدونا » ، جعل « ايناس » تهجر « ديدونا » ويدفعها اليأس الى الانتحار . أما « كانون » فمات عنده ميتة الابطال ، ويعود بطله « ريجولوس » الى الأسر رغم توقعه الموت هناك . ان هذا يفسر ان الحالمين باحياء الدراما الموسيقية الحقة ، لم يفصلوا فكرة التراجيديا عن الدراما الموسيقية ، وقد رأوا فى نصوص ميتاستازيو ، تحقيقا لمثلهم ، وحيوا أعماله بحماس صادق ، ووصفوه بالبطل العظيم للأدب المعاصر . على ان فلسفة ميتاستازيو لم تتأثر اطلاقا بحركة التنوير ، وظلت تأملية ، لأنه لم يعن الا بماله صلة مباشرة

بموضوعاته ، واحتفظ باستقلاله الفنى ، ما يشغله اساسا هو المشكلات الفنية الخالصة . أما « تسينو » فكثيرا ما ضل سواء السبيل ، واتجه الى تملق الحكام ، وعبر عن المطارحات الغرامية بأسلوب أكاديمى أو متقعر .

ينتمى أسلوب « ميتاستازيو » ، وشعره الى أفضل خصائص ايطاليا المعاصرة . ففى كل سطر من سطوره اكتمال فى الحيوية والعذوبة والأناقة ، وصور شعرية رائعة ، ووفرة من الاستعارات، وفوق كل هذا فهو ضليع فى البناء الايقاعى وتنوع الأوزان الشعرية، فكان الموسيقيون يغرمون بها ويقبلون عليها ، لأنها تساعدهم على تنويع الايقاع الموسيقى الذى لا يصادف عادة فى النصوص الأوبرائية ، وكان من النادر وجود موسيقى فى القرن الثامن عشر، من برجوليزى الى موتسارت ، لم يلحن اوبرا واحدة على الاقل لميتاستازيو ، بل اقدم كثير من الموسيقيين المشهورين على تلحين نفس النص جملة مرات .

يوهان سبستيان بـــاخ

العائلات الموسيقية امرها مألوف الى حد ما فى تاريخ الموسيقى ، وان كانت اسرة باخ تمثل موقفا فذا لا نظير له ، بابنائها الذين يربون عن الخمسين ، وبنشاطهم الفعال فى مهنة الموسيقى ، وارتفاع بعضهم فى فنه الى اعظم المراتب . وفى النصف الثانى من القرن السابع عشر ، شغل عدد وفير من آل باخ ما يقرب من كل الوظائف الموسيقية فى فايمار ، وارفورت ، وايزناخ . وفى حالة استقالة أوموت واحد منهم كانت وظيفته تشغل على الفور بالعم أو ابن العم . كانت أراضى تورينجيا التى تحف بها ماينجين و « مولهاوزن » و « ارنشتات » و « فايمار » مقر نشاط هذه العائلة البارزة . ويذكرنا هذا الأقليم الصغير

باقليم « اينو » الذى انجب الكثير من عباقرة الموسيقى فى العصور الوسطى وخلال عصر النهضة .

اقدم ابناء العائلة هو الخباز « فايت باخ » (مات سنة ١٦١٩) . ولقد عرف بولعه بالموسيقى ، وان كان هذا الولع قد بدا اكثر وضوحا عند ابنائه ، أول موسيقيين محترفين فى العائلة. « وليبس » (مات سنة ١٦٢٠) الموسيقى الكنائسى هو رأس الفرع المقيم « بماينجين » من أسرة باخ . اما « هانس » (مات سنة ١٦٢٦) فكان من أساتذة الرقص المشهورين فى زمانه . وساعده امتيازه فى العزف على التنقل بين « جوتا وارنشتات وارفورت وايزناخ وشمالكالدن وزول » . وبين أبناء هانس ، اثنان من المرموقين : يوهان الأكبر (مات ١٦٧٣) الجد الأكبر لفرع باخ فى مدينة آرفورت ، وهو الفرع الذى زودها بالكثيرين من عازفى الأرغن المجيدين من اعضاء الفرقة الموسيقية لبلدية المدينة ، الى حد اطلاق لقب « باخ » على العازفين والموسيقيين حتى عندما خلت المدينة ممن يحمل هذا الاسم . اما الثانى فهو « هينريخ » (١٦١٥ — ١٦٩٢) الذى اقام فى ارنشتات ، و « يوهان مخائيل » (١٦٤٨ — ١٦٩٤) ، ويوهان خريستوف (١٦٤٢ — ١٧٠٤) ولدا هينريخ هما أهم من جاء قبل يوهان سبستيان من ابناء الأسرة . وثمة ابن ثالث لهانس باخ هو خريستوف الأكبر الذى كان موسيقيا هين الشأن ، وهو الجد الأكبر لباخ . أما أبوه امبروزيوس فكان من أعضاء فرقة موسيقى مدينة ارفورت ثم ايزناخ بعد ذلك ، حيث ولد يوهان سبستيان سنة ١٦٨٥ .

وبعد أن فقد الطفل والديه فى باكورة حياته ، عهد بتربيته الى الاخ الاكبر يوهان خريستوف (١٦٧١ — ١٧٢١) تلميذ باخليل ، الذى كان يقيم على مقربة من أوردورف . وتعلم يوهان

سباستيان مبادىء الموسيقى على يد أخيه، وكانت الموسيقى تدرس فى « ليسيه » البلدة ، حيث كان يحصل الشباب العلوم الانسانية. والتحق الصبى باخ بهذه المدرسة . وفى سنة ١٧٠٠ ، يسر لــه تضلعه فى العلم الالتحاق بمدرسة « سان ميشيل » فى « لونيبورج» وهناك عرف الثقافة الموسيقية الجادة . فكانت اقامته كطــالب شاب فى لونيبورج ذات أهمية حاسمة فى مستقبلــه . وبفضــل كورس سان ميشيل ، تعرف على شىء من أفضل موسيقى عصر الباروك . ويتبين من قائمة مكتبة سان ميشيل المطبوعــة سنة ١٦٧٦ ، أن ما كان فى حوزة فرقة الكورال ، لم يكن مقصورا على المجموعات الكبيرة المعروفة من الأعمال الكورالية فحسب . فلقد تضمنت القائمة أيضا الأعمال المطبوعة « لشايت » و « هامــر شميت » و « اهلة وروزينمولر وكروجر وزيللة وكريجر » وآخرين من عظماء الموسيقيين . ويتألف من هذه المجموعة ، واخرى تزيد عن الألف مخطوطة من مؤلفات الكنيسة ، قائمة أعمال كوراليــة هائلة . ولما كان باخ من العصاميين الذين علموا انفسهم بأنفسهم، اذ قام بنسخ ودراسة كل شىء بدا له بعض النفع عنده ، فاننــا نستطيع التيقن من قيامه باستعارة ودراسة المدونات الأخرى فى المكتبه — الى جانب العروض الكورالية — . وفضلا عن ذلك ، كان عازف كنيسة القديس يوحنا فى لونيبورج حينئذ هو جورج بيم Böhm (١٦٦١ — ١٧٣٣) ابرز من عزفوا الأرغن فى المانيا . والانطباعات التى تركها هذا الموسيقى البارع عند باخ كــان لهــا أهمية باقية . فبفضل ارشاداته ، اكتشف باخ الامكانات الموسيقية القريبة منه .

كانت لونيبورج قريبة من هامبورج و « سللة » . وبذلــك استطاع الموسيقى الشاب أن يشهد انتصارات الأوبرا الألمانية فى هامبورج ، وان يعجب بعزف « راينكين » للارغن . وكــان

لسللة وأوركسترا الدوقية الممتاز فضل تعريفه بجو موسيقى بعيد الاختلاف . اذ كان المنتمون الى هذه المنظمة فرنسيين فى الأغلب يعزفون بطريقتهم السلسلة الواضحة ، منجزات « كوبران ومرشان ونيفرن ودوجرينيه » وغيرهم من مواطنيهم . وبذلك لم تقصر معرفة باخ التلميذ على المدونات الخرساء ، بل عاش فى جو موسيقى نابض بالحياة . فى سنة ١٧٠٣ ، عين باخ ابن الثامنة عشر عازفا للفيولينة فى أوركسترا بلاط الأمير يوهان أرنست شقيق الدوق أمير فايمار . ثم عهد اليه فى نفس السنة بوظيفة أكثر استقرارا وهى عازف أرغن فى كنيسة آرنشتات الجديدة . وبعد أن توفرت له آلة أرغن جيدة — ولم تعد لديه الى جانب الراتب الطيب أى مهام ترهقه على الاطلاق — سنحت له فرصة مثالية للابداع الخلاق . غير أن المدينة الصغيرة لم تشبع الرغبات الموسيقية ليوهان سبستيان المحب للاستطلاع . وحثته ذكريات لونيبورج وتجاربها الموسيية المتنوعة ، وقوة تأثير الفنه الدقيقة على الاتجاه الى أعظم أستاذ لهذا النوع من الموسيقى فى شمال ألمانيا ، الذى عرفه من « بيم » و « راينكن » فصمم على الحجيج الى لوبيك للاستماع الى بوكستهودة .

وكانت تجربة الالتقاء بالموسيقى الكبير والاستماع اليه ذات أثر بالغ فى حياته . وفى هذا المكان والزمان تحدد المستقبل ، لأن تصور باخ العظيم بغير بوكستهودة محال . واكتشف الشاب عازف لوبيك الشيخ فنانا ذا شخصية فذة ، غنى الأفكار ، عميق العاطفة ، محتدم المشاعر ، رومانتيكى الخيال . وانبهر باخ بفوجات الموسيقى الشيخ ورسوخها ، وبالمقدمات الفرتيوزية ، وما فيها من فقرات راكضة ومزمجرة ، وبالألحان المتغيرة اللعوب وبشاكوناته وبألوانها الرومانتيكية ، وتركت كل هذه الملامح آثارا لا تمحى فى أسلوبه . ولا يقل عن ذلك أهمية تعرف باخ بأسلوب كانتاتات بوكستهودة . فلا عجب بعد ذلك اذا نسى عازف أرغن

ارنشتات مهمته الأصلية بتأثير مثل هـذا الفيض الـكبير مـن الانطباعات الجديدة . ولدى عودته الى ارنشتات ، تعرض للوم مجمع الكرادلة ، لأنه حصل على أجازة بغير اذن . وانتهز آبـاء الكنيسة الفرصة وحاولوا التنفيس عن جلم غضبهم ، ولكن الأمر انتهى بغير توجيه اى لوم ، وعاد باخ الى وظيفته مرة اخرى .

وظل القلق يلازمه بعـد زيارته للوبيـك ٠ وقبل سـنة ١٧٠٧ دعوه للاشتغال عازفا للأرغن فى كنيسة القديس بلاسيوس فى مولهاوزن . وبعد انتقاله الى هناك مباشرة ، تزوج ابنة عمـه ماريا باربارا . ولم تستقر اقامته طويلا بمولهاوزن ، بعـد أن أصبحت احدى معاقل « التقويين » . ورغم تعارض ميول راعى الكنيسة مع هذه الطائفة ، الا أن المشاعر « التقوييـة » كانت تجرى فى دماء « جموع المصلين » ، وهو ما يعنى العداء للفن ، الشىء الذى لا يطيقه باخ . وفى غضون اقل من سنة انتقل الى فايمار حيث عمل عازفا للأرغن فى بلاط الدوق فيلهلم ارنست . وتكشف مؤلفات هذه الحقبة عن كثرة مهامه فى بلاط الـدوق . فأكثر من مجلدين غليظين من طبعة مؤلفات باخ الكاملة مشحونان بموسيقى أرغنية من عهد فايمار ، وفى الحق لقد الفت اغلبيـة اعماله الأرغنية الهامة فى السنوات التسع التى امضاها هناك . ويرجع الى هذا العهد أيضا بعض الكانتاتات ، اغلبها للصـوت المنفرد والأوركسترا ، وتناسب الفرقة الموسيقية الصغيرة نوعا بالبلاط ، ورغم المظهر المتواضع لكانتاتات فايمار ، التى اعتمدت على نصوص « سالومو فرانك » احد المؤمنين « بحركة الاصلاح الدينى » ، ومن اتباع نويمايستر الذى كان هو ذاتـه ممثلا فى بعضها — فان هذه الكانتاتات تشهد بالتغيرات العميقة التى حدثت فى الكانتاته الألمانية .

عرف باخ من الحياة الموسيقية فى بلاط فايمار اسلوبا جديدا ، جذبه الى ميادين لم يسبق له اكتشافها . اذ كـانت موسـيقى

الصحاب الايطالية والموسيقى الكونسرتانتية مفضلة فى البلاط . واكتشف باخ فيها نوعا من الموسيقى لم يسمعه قبل ذلك . ومن الغريب الا يهتم باخ بصوناته الكنيسة الوقور اهتماما مماثلا لاهتمامه بصوناتة الصحاب (داكاميرا) والكونشرتو فى صورته المحددة التى خلقها فيفالدى . ولم يختبر باخ ، وفى البداية ، قدراته فى ابداع أى عمل اصيل ، ولكنه اختبر مواهبه فى اعداد طائفة من كونشرتوات فيفالدى وغيره من الأعلام ، للأرغن والهاربسيكورد ، وكانت هذه المؤلفات قد كتبت أصلا للفيولينة أو احدى آلات النفخ . وبعد استثارة حبه للاستطلاع ، اتجه هذا الدارس الموسيقى المثابر الى استقصاء موسيقى الآلات الايطالية فى مظاهرها المختلفة، وانعكس فى أعماله الاهتمام بفريسسكوبالدى وليجرترى وكوريللى وبعض المؤلفين الايطاليين الآخرين .

فى فترة كشوفه بفايمار ، اعتمد باخ على عون « يوهان جوتفريد فالتر » (١٦٨٤ — ١٧٤٨) ، أحد اقربائه ومن زملائه فى عزف الأرغن بفرقة مجلس المدينة . لم يكن « فالتر » مجرد واحد من الموسيقيين اصحاب الدراية العالمية الذين اذهلت حرفيتهم الكونترانبطية باخ البوليفونى بفطرته ، ولكنه كان أيضا افضل الموسيقيين دراية فى ذلك العهد . وكتابه قاموس موسيقى — Musicalisches Lexicon (١٧٣٢) اول موسوعة موسيقية تجمع بين حياة الموسيقى وأعماله ، واعتمدت عليها كل الأعمال المماثلة اللاحقة ، وما زالت هذه الموسوعة صالحة للاطلاع ، وستظل من المصادر القيمة لتاريخ موسيقى الباروك . وتاثير فالتر واضح جلى فى المشكلات الكونترابنطية الدائمة الاتساع التى ظهرت فى مؤلفات فايمار الأخيرة . وعلينا ان نعد هذا الموسيقى الممتاز — وان كان غير معروف جيدا — هو صاحب فضل الهام باخ بتأليف

أعمال مثل « فن الفوجة » ، وغيرها من نفائس البوليفونية التى ألفهـــا بعد نضـــجه ·

بدأت شهرة باخ الآن فى الذيوع . ولم يقتصر الاتباع والمريدون على القادمين من « تورينجيا » اذ كانوا يتوافدون من نواحى أخرى من البلاد . وصرح « ماثيسون » ذاته سنة ١٧١٦ (بأنه استمع الى أعمال قليلة لعازف أرغن والهاريسيكورد . وفيها من المزايا ما يجعل هذا الرجل جديرا بعظيم التقـدير · ومع هذا كان هـذا لاعجاب الحق موجها الى باخ عازف الأرغن أكثر من اتجاهه الى باخ المؤلف الموسيقى . وكثيرا ما دعى الفنان الكبير لاختبار آلات أرغن حديثة الصنع وتقديم حفلات . وتمتع باخ فى موطنه تورينجيا وسكسونيا بشهره أسطورية لقدرته على الارتجال . ولم يكن لكل هذا أكثر من وزن ضئيل لدى البلاط ، وبعد شعور باخ بعـدم الرضا ، غادر موطنه سنة ١٧١٧ لكى يصبح رئيسا لموســيقى البلاط عند أمير « آنهالت كوتين » .

لم يتم بعد الكشف عن كل وقائع عهد « كوتين » ولكننـــا نعرف أن باخ كان رئيسا للأوركسترا المؤلف من ثمانيـــة عشر فردا ، الذى يقوم بعزف موسيقى للصحاب فى احتفالات البلاط لعدم وجود دار للأوبرا . وفى هذا العهد ، أبدع باخ موسيقى الصحاب وكونشرتوات ، الى جانب بعض موسيقى هامة للكلافير تتضمن الجزء الأول من « الكلافير المعدل » . وعهد كوتين مـــن العهود الموفقة فى حياة باخ ، رغم انه انتهى بمأساة بعد أن ماتت زوجته الشابة سنة ١٧٢٠ . وعلى الرغم من التقدير والتشريف الذى صادفه باخ من الأمير ، الا أن أحزانه قد ساقته الى البحث عن مكان آخر لا يفكره بذكرياته الأليمة . لم يكن لديه اى هدف واضح ، فزار فى البداية عازف الارغن « راينكين » الذى كـــان يناهز المائة عاما ، والذى ألهمه فيما مضى ، فى باكورة حياته .

وبعد استماعه الى عزف باخ على الأرغن المهيب فى كنيسة القديسة كاترينا لمده ساعتين ، وانصاته الى المرتجلات التى أضافها لكورال على ضفاف النهر فى بابل An Wasser flussen Bablyon قال الشيخ الوقور : « ظننت هذا الفن قد مات ، ولكنى أراه يعود للحياة على يديك » .

فى نفس الوقت ، تزوج باخ ثانية بانا ماجدالينا وجد فى البحث عن مقر جديد يضم مدارس لوتريه جيده . وبعد وفاة كوناو عريف النوماس شولا فى لاينبرج سنة ١٧٢٢ خلت الوظيفة المبتغاة . ولم تكن مصطبة استجمام ولا مضجعا لنئيم ، كما خبر كوناو وما أصابه فيها من عناء . اذ كان تلاميذ المعهد وبقيادة العريف يزودون كنائس المدينة بالموسيقى . حيث كانت تؤدى شعائر موسيقية فى أيام الآحاد متقنة الصنع . والى جانب التزام العريف بالقيام بهذا العمل كانت لديه التزامات رسمية نحو الجامعة وجمعية « الكوليجيوم موزيقوم » اذ تضمنت مهامه الرسمية أيضا عددا من الواجبات التافهة كتدريس النحو للصبية. وعندما تولى باخ منصبه ، كانت الشعائر الموسيقية فى لايبزج مازالت متخلفة : القسم الأكبر من الطقوس ينشد باللاتينية ، وبعض غناء الجموع لا يعتمد على أية مصاحبات من الآلات ، وتستمر شعائر الأحد غالبا الى ما يقرب من الأربع ساعات . ولمجابهة هذا الموقف ، حاول مجلس المدينة التعاقد مع عريف من اتباع حركة الاصلاح ، يستطيع احياء جانب الموسيقى فى الطقوس، بعد التوفيق بينه وبين الأسلوب السائد . وهكذا لم يصادف تعيين باخ عازف الارغن الشهير والمعروف أيضا بقدرته فى الكونترابنط الكثير من الرضا والترحيب .

وأما انه قد نظر الى باخ كشخصية محافظة ، فأمر يمكن تبينه من الاناة التى صاحبت اختياره خليفة للعريف « كوناو » .

فلقد صمم البورجوازيون وسلطات الكنيسة ومجلس المدينة ، بعقلياتهم القديمة . على ملء المكان الشاغر بواحد من الممثلين الرئيسيين للفن الجديد . ولم يخطر ببالهم باخ الا بعد ان تبين لهم تعذر اختيار مرشحهم الأول : تيلمان ، ثم مرشحهم الثانى جراوبنر ، ممثلى الأسلوب الايطالى الحديث ، لعدم وجودهما . وقال المستشار بلاتس فى الجلسة الختامية للجنة : بالنظر الى عدم توافر أفضل الموسيقيين لذا يتحتم اختيارنا لواحد من الأوساط . لم يعن هذا الحكم انكار قيمة باخ — اذ كانت تكن له تقديرا معقولا — بقدر كونه تسليما اضطراريا لعدم امكان تعيين عريف من المصلحين القادرين على بث روح جديدة فى المنظمة القديمة .

ساورت باخ الشكوك الى حد ما ، عندما استعاض عن وظيفة رئيس موسيقى البلاط برئيس موسيقى مجلس المدينة . وتأيدت مخاوفه بعد حدوث منازعات مع عميد المدرسة ومجمع رجال الدين والجامعة ومجلس المدينة . والتمس من الملك الغاضب الحصول على لقب « موسيقى البلاط » تدعيما لمركزه ، ولزيادة نفوذه عند الموظفين التافهين الذين سمموا حياته ، فارسل أجزاء من قداس سى صغير وعددا من الكانتاتات الدنيوية الى بلاط درسدن . وفى النهاية ، انعم الملك عليه باللقب ، وان كان هذا قد تحقق بعد فوات الآوان ، اى بعد أن فقد الفنان الكبير كل اهتمامه بعمله الرسمى . وفى الوقت الذى استولى فيه هيندل على افئدة الجماهير باوراتورياته ، كان باخ قد توقف عن كفاحه المستميت من أجل مبادئه الفنية ، وتقاعد . وعاش منزويا فى بيته بين أفراد عائلته . لم يكن باخ قادرا بسبب عناده واعتزازه بنفسه على تحمل صغائر اضطهادات العميد ارنسق وسلطات الجامعة المسئولة عن المسائل الموسيقية ، وتدهورت قدرات التلاميذ على اداء أعمال باخ الموسيقية . وبعد سنة ١٧٣٥ ،

حدث ركود ملحوظ فى نشاطه الخلاق ، على الرغم من انه قد اتم فى نفس هذه السنة تأليف عشرين كانتاته . وساءت حالته فتنحى عن اعداد البرنامج الموسيقى ليوم الجمعة الحزينة ، وقام عوضا عن ذلك بأداء اعمال موسيقيين آخرين . لابد أن باخ قد اتجه حينئذ الى استعارة بعض أجزاء من « موسيقى الآلام حسب انجيل لوقا » التى الفها موسيقى تورينجى غير معروف ، وهو من الأعمال التى نسبت اليه قبل ظهور الأسلوب الحديث فى النقد . واخيرا وقف وحيدا ، بعد ان اصبح كل ما تدره واجبه فى غير متناول يديه . حتى « الكوليجيوم موزيقوم » حيث كان يميل الى عزف اعماله وقيادتها فى حضرة مستمعين اذكياء متعاطفين فانه هو الآخر قد انكمش وتضاءلت اهميته بعد أن تفوقت عليه جمعية الحفلات الموسيقية الجديدة التى تأسست سنة ١٧٤٣ ، « وكان يومها اعظم العازفين من الأجانب » هذه الجمعية هى نواة الحفلات المشهورة جيفاند هاوس ، وأمكنها حجب الكوليجيوم موزيقوم باحتضانها المدرسة الجديدة الآتية من مانهايم .

ومع هذا فقد كانت مرحلة لا يبزج غنية فى مبدعاتها الجبارة : موسيقات الآلام والقداسات واوراتوريو عيد الميلاد وعدد وفير من الكانتاتات الشامخة ومؤلفات الأرغن ، بالإضافة الى فوجات المجلد الثانى من الكلافير المعدل ، وفى العشر السنوات الأخيرة من حياته ، شعر بارتياح عندما رأى ابناءه يتمتعون بقدرات موسيقية فائقة ، عندما قام برحلات قليلة الى درسدن حيث قابل « هاسة »، والى بوتسدام حيث تم اللقاء المشهور بين الموسيقى وبين فردريك الأكبر . واغشى بصره الانكباب المتواصل على كتابة مؤلفاتها ونسخها حتى كف تماما فى السنة الأخيرة من حياته . على أن حافز الخلق كان مازال قويا قبل وفاته بأيام ، فى ٢٨ يوليه سنة ١٧٥٠ .

هينـــدل

« من الغريب أن يكون الموسيقى الذى ترك أعمق أثر فى الموسيقى الانجليزية المانيا ، قدم الى انجلترا كنصير للفن الايطالى » . وهو قول صحيح . فلقد دعى هيندل الى انجلترا لتزويد الطبقة العليا بأوبرات على الطراز الايطالى — اذ كانت هذه الطائفة من المجتمع الانجليزى عديمة الاكتراث بموسيقى بلادها . ولم يتحول هذا الموسيقى العظيم الى الأوراتوريو الانجليزى الا بعد تكرار فشله وافلاسه فى عالم الأوبرا . وصحيح أن هيندل لم يتقن اللغة الانجليزية على الرغم من انه عاش فى انجلترا أكثر من خمسة واربعين سنة ، وكانت وسائله فى تنظيم الالقاء الموسيقى متفقة مع النماذج الايطالية مما دعاه الى مراجعة تلاحينه الكورالية على نصوص انجليزية ، مراجعة دقيقة كى تصبح مقبولة مفهومة . ومع هذا فليس هناك مؤلف موسيقى أحق بالجنسية البريطانية من هذا السكسونى المتجنس . فهو عنان انجليزى صميم ، موقفه مماثل (للايطالى) لوللى فخر الموسيقى الفرنسية ، ورغم أصله الالمانى وتعاليمه الايطالية وخبرته بالفن الفرنسى ، فان هيندل قد اتصف بجملة خصال ساعدته لا على تقبل التأثيرات الانجليزية فحسب ، بل حققت له قرابة وثيقة بالموسيقى الانجليزية . فالأبهة والجلال فى الحانه ومارشاته كانت من المظاهر المألوفة فى المسرح الغنائى بتلك البلاد ، بالاضافة الى تجميع عزف الطرومبيتات التى تعلمها فى فينيسيا . وتماثل فى ولعه « بالباص الأوستيناتو » مع ميول الموسيقيين الانجليز الى باصات القاعدة « الجراوند » ، وكتاباته الكونترابنطية القوية — التى تسرف فى التعقيد — أقرب الى الذوق الانجليزى من البناء الكونترابنطى الصارم لمواطنيه الالمان ، الدائبى البحث عن الكانونات والفوجات . والظاهر أن احساسه العجيب بالفقرات

الكورالية ذات البساطة الهوموفنية ، التى تحدث رغم بساطتها تأثيرا دراميا عنيفا، استمرار مباشر للأسلوب الكورالى لبيرسيل.

ثمة بعض جوانب فى شخصية هيندل تذكر بفكرة «العالمية» عند لايبنتز ، وبالخلق الذى يجب أن يتصف به المواطن العالمى ، وبالمذهب « الانسانى » (الهيومانى) الأوربى بروحه العالمية . فلقد اكتسب هيندل من التراث الألمانى والايطالى والفرنسى وسائل تعبيره وحرفيته واشكاله الموسيقية ، ولكن المناخ الذى ساعد على نضج هذه المقومات وتحويلها الى فن عظيم حر هو جو الحضارة والثقافة الانجليزية . ومن ناحية أخرى ، يصح القول أيضا أن تنوع التجربة والبيئة قد اقتصر أثره على المساعدة على نشر عالمه الشاعرى الخاص قوى الجذور العميقة التى نبتت من روح الفن الساكسونى العريق ، مستقلا عن الحضارات المحيطة وما تقدمه من غذاء روحى .

ينطوى فن هيندل على قالب والوان وأشكال متألقة ، نبعت من خيال مبدع جبار ، أهم خصائصه الشكل القوى السليم ، والنظرة الدرامية المتشامخة ، وتدفق الالهام الشاعرى ، الذى يستغرق فى تأمل الطبيعة وخلائقها . وبينما اكتفى الشاعر الكسندر « بوب » واقرانه بأفعال الانسان العقلانية وحدها ؛ اتجه هيندل ومعه « جون جاى » « والان رمزاى » و « جيمس تومسون » الى اكتشاف عالم الانسان فيه مجرد ذرة . وتشع نفس الرقة التى نتأثر بها فى ديوان الفصول Seasons لتومسون — وهو عمل محبب بوجه خاص لدى الموسيقى — من صفحات موسيقى هيندل . فالطبيعة فى نظره دراما كبيرة يتزود الشاعر والموسيقى بمادتيهما الفنية من مشاهدها ومختلف احداثها. ان يوهان سبستيان باخ الذى اعتمد فى حل مشكلاته التراجيدية على طاقة وجدانية متوقدة — لم يعرفها هيندل فى اغلب الظن — لم يجرب فى اعظم لحظات انتصاراته الدنيوية الاستمتاع الطليق

بجمال العالم الخارجى ، وسحره ، واثارته ، وجلاله الدنيوى ، وحب الجماهير المتحمسة ، اى كافة الميزات التى تمتع بها من هيندل . بيد ان هيندل لم يكن صاحب روح ليريكية هادئة على الاطلاق . اذ تكشف اوبراته واوراتورياته عن تركيز درامى واضح جلى لم يسبق له مثيل فى تاريخ الموسيقى . كما جمعت مؤلفاته فى موسيقى الآلات ، شتى الأساليب من هنا وهناك . فالكونشرتو جروسو لهيندل ــ التى توجت هى وكونشرتوات براندنبورج كل جهود الموسيقى الباروكية الأوركسترالية ــ حافظت على قدر كبير من أسلوب الوتريات الايطالى ، بسمو روحه والمعية فرتيوزيته ، وان تميزت عليها بعظمة ايماءاتها ورحابة عقود الحانها واستقامة منطق بنائها . فبمجرد بدء اية حركة اليجرو ، فانها تلتف وتدور بقوة دافعة أشبه بنهير ينحدر من اعالى الجبل، بينما تنسج أشجان الحركات البطيئة الرحيبة أكاليل وباقة من زهور «الجارلاند» حول ميلوديات « تمشى الهوينا » وموسيقاه للصحاب وللكلافير متعددة الجوانب ، تنهل من جملة ينابيع . وظهر تقدم ملحوظ فى الكثير من مقطوعات الكلافير فى ناحية الأسلوب والشكل . فهى تدل بوضوح على حدوث تغير من الأسلوب الأقدم لمتابعة موسيقى الآلات ، الى أسلوب احدث له بناء شبيه بالصوناتة . بينما اتجهت أعمال أخرى الى التحرر الكامل فى قوالبها ، وننتقل بعد ذلك الى نطاق من المؤلفات الموسيقية ، تقترن باسم هيندل اقتران السمفونية باسم بيتهوفن الا وهو نطاق « الأوراتوريو » ، علما بأن هذا ليس له الفضل وحده فى تخليد اسم فريدريك هيندل .

بزوغ الروكوكو من بين انقاض الباروك

انهمك القرن الثامن عشر فى تفتيت البناء الذى شيده الباروك، فبدأ أسلوبه الشبيه بالصرح الهائل يتداعى قبل أن تصل أحجاره

الأخيرة الى قمته . الحرية هى جوهر العقيدة الجديدة ، والدعوة الى الحرية هى التى تشبع بها كل شىء من الفلسفة السياسية الى الموسيقى ، وبعبارة اخرى التحرر من القواعد التى اصبحت على وتيرة واحدة ، والابتعاد عن ركائز الأسلوب التى اصيبت بالجمود ، والقوالب الفنية التى اصبحت هامدة ساكنة . ومثلت هذه الاتجاهات تحررا لا شعوريا من ربقة الباروك تارة ، وتارة اخرى تمردا قويا ضده . وغدا فن الباروك وفكره الذى نشأ من الحركة المناهضة للاصلاح الدينى (البروتستانتية) ، وحلق فى آفاق من البهاء الذى يبهر الابصار ، بمعاونة البلاغة والسيف والصليب ، حتى أمسى تعبيرا فنيا عن الاستبداد — غدا الباروك ملعونا فى أعين المتعطشين للحرية . وارتفعت الصيحة « عودوا الى الطبيعة » ، وترددت أصدؤها قوية فى فرنسا التى ظلت أمدا طويلا ترزح تحت نير الحكم المطلق غير المتنور . وفى فرنسا سوف تنشب المعركة الكبرى من أجل الحرية ، وهى المعركة التى ستنتهى بالثورة ، وان كانت محاولات التحرر الأولى قد بدت ضحلة متكلفة خداعة .

كانت الصيحة الداعية الى العودة للطبيعة على كل لسان ، وشارك الجميع جديا لتحقيق هذه الغاية . وكان الباروك قد مسخ الطبيعة عندما أرغم الأشجار والأزهار على النمو فى أشكال قد سبق تخطيطها ، ونظم تدفق المياه وانحدارها . وذهب الروكوكو الى ما هو ابعد من ذلك ، عندما قام بخلق عالم من الطبيعة خاص به ، فيه بحيرات واكواخ صغيرة مغطاة بالغاب وقطعان من الماشية واكوام القش المجفف . أما الذين عاشوا فى الاكواخ وتنقلوا بين المروج فكانوا من الأعيان اصحاب الأناقة المفرطة من لابسى الجوارب الحريرية والأحذية ذات « التوكات » الفضية وسراويل من الحرير « الساتان » وسترات من « البروكار » . وارتسمت على وجوه النساء تعابير المركيزات وهن يغطين

رءوسهن بقبعات من القش ذات حافة عريضة مما تلبسه راعيات « أومبريا » (بوسط ايطاليا) . أما أذرعهن وأكتفهن فكانت عارية . ولابد أن تكون أرديتهن من « الكرينولين » قد اشتبكت بكل كتلة متماسكة من الحشائش · وكان واقع هذا الافتتان الشامل بالطبيعة من الألاعيب الجديدة فى مجتمع متداع . فلقد توهموا عندما كانوا يلعبون مع الحملان والعنزات الصغيرة انهم قد اهتدوا الى الطريق الذى يعيدهم الى الطبيعة . وان ألعابهم « الباستورالية » قد عبرت عن أقصى قدر من الحرية . وكلمة affectation « ادعاء » هى الكلمة التى جرت العادة على استعمالها فيما يشبه اللوم للتعبير عن هذا النوع من عبادة الطبيعة، وان كان هذا اللوم فى غير موضعه. اذ كان«الادعاء» affectation « قد اختفى بالفعل عندما انغمر كل شىء فى عالم وهمى من المشاعر الزائفة ، وليس هناك ما هو أفلح فى الدلالة على هذه النظرة الوهمية الى الطبيعة والعالم من لوحات المناظر الطبيعية الجميلة للروكوكو . فباستثناء فاتو ــ الفلمنكى المولد ــ كانت لوحات المناظر الفرنسية عادة من التصاوير « المعمارية » التى تمثل رياضا أنيقة وحدائق منتظمة الأبعاد مرصعة بتماثيل من المرمر ، وظلل صغيرة وأطلالا صناعية عاطفية . واكتسب « هوبير ــ روبير ــ وهو مصور مناظر طبيعية ذائع الصيت ، كان مولعا بوجه خاص بمثل هذه المشاهد حتى لقب بروبير الخرائب . ان مثل هذا الطراز ليس فى حاجة الى قدرة معمارية خلاقة ، أو تضلع فى كتابة الدراما ، أو فحولة موسيقية . فهو فن خاص بالمزخرفين. واسم « الروكوكو » ذاته (من الكلمة الفرنسية « rocaille » وتشير الى المنشآت الصخرية الصناعية المزينة بالأصداف المثقوبة) ، يبين ان غاية هذا الطراز هى زخرفة الدور من الداخل مما جعله نقيضا للباروك فى كماله بتصاويره وأبنيته المعمارية المهيبة .

وبدات المبتكرات المعمــارية التى بلغت شأنا بعيدا من التقــدم خلال القرون الماضية تتضاءل ، ولم يعد الخيال الفنى الذى كان قادرا على تنظيم الكتل الكبيرة ببراعة دالة على القدرة فى التحكم فى المكان ، يلهب الفنانين ، واختفت التقاطيع « السيمتريــة » بتأثير الانطلاق الحر ، وتقلب توازن الأشكال والأسطح ، مع الميل الى تغمية حدود الأشكال · لم يعد يســتهوى هذا الجيل فن تمثيل الأشياء وعظمة الابداع بالرموز · اذ كان هــذا المجتمع مغرما بالحديث فى سير الآخرين والثرثرة والموسيقى والغزل ، يفضل الجلسات الهامسة على الاستقبالات الكبيرة وتوقف بناء القصور الفسيحة ذات الواجهات المهيبة ودور السكن المحــكمة البــناء بأجنحتها الواسعة الامتداد . وشاعت الآن الفيلات « المحندقة» والجواسق و « الباجودات » والصوبات ، حيث يستطيع المرء الاختلاء فى دعـــة ، ويتجنب فضول عامة الناس .

العصر الكلاسيكى

العصر الكلاسيكى

Ars adeo Latet arte sua

(هكذا اختفى الفن وراء حيل صنعته)

« اوفيد »

عـــودة الفكر الكلاسيكى

تتغير المثل العليا للفن والأدب بتغير زمان الحضارة . ففى العصور القديمة . ارتفع لواء « الجمال » ، وتلاه مثال « الخير » فى العصور الوسطى ، ثم « الحقيقة » فى عصر التنوير . غير أنه سرعان ما ابتعـد عن توقير « الحقيقة » ، بعـد ان انكشف الوهم ، وتبين ان « الحقيقة » تختلف باختلاف الزاوية التى ترى منها . كما ان « الخير » لم يعد يفى بالغرض ، لأن عصر التنوير قـد كشف وراء الخير دوافع خفية ، ومن ثم عاد الناس الى مثـال « الجمال » فى العصر الكلاسيكى القديم . وثمة أسباب عـديدة ادت الى استرجاع مثالى العصـور القديمـة فى « الجـمال » و « الشكل » . احدها هو تجدد الاهتمام بكل ما هو كلى وعالمى . وسبب هام آخر هو القرابة بين الروكوكو والكلاسيكية . فمـع التسليم بأن الأساطير لم تعن فى نظر شاعر أو فنان الروكوكو اكثر من زخارف بحتة ، الا ان الكيوبيدات وآلهـة العصـور القديمة اللعوب والعشاق الذين يتسمون بأسماء كلاسيكية كثيرا ما دعت الناس الى استحضار رقصات النمفيا والفونات وهناء فينـوس وادونيس على سفح جبل اوليمب . وسبب ثالث هو اضطـرار العقلانية — على نحو لا يختلف عن الروكـوكو — الى اعـادة اكتشاف العصور القديمة (ان لم يكن اليونان ، فلا اقل مـن العصور القديمة فى الاسكندرية وروما) ، باعتبار ان هذه الأخيرة (روما) قد افتتنت بالجمع بين الشاعرية والعلم doctus poeta نفس افتتان العقلانية بها . وهناك سبب رابع ، هو التقارب بين العبقرية الجرمانية وعبقرية اليونان ، بعد أن عقد عصر النهضة

الجديدة تحالفه مع روح العالم الجرمانى الغضة ، فى ذلك الحين انجبت المانيا عقليات أكثر تمثيلا لروحها ، عقليات شديدة التعلق بالفكر الكلاسيكى ، فكان جوته مفتونا بأوربيد ، كما كان كانط متعلقا بأفلاطون . والسبب الأخير فى الحق نتيجة لما سبق . فلقد خلقت الفلسفة والفن والنقد الأدبى والفيلولوجيا ، تمشيا مع الاتجاه نحو الكلاسيكية ، الفيلولوجيا الكلاسيكية الحديثة والاركيولوجيا الحديثة . وان اعادة مولد العصور القديمة من خلال العبقرية الجرمانية ، وما اتسم به من قوة خلاقة متزايدة الشدة ، لمن أعظم حقائق الحضارة فى القرن الثامن عشر .

هـايدن

عرف كانط العبقرية فى احدى المناسبات بأنها : « الموهبة التى تحدد للفن قواعده » . والفنان الموسيقى الذى استهل العصر الكلاسيكى من هؤلاء العباقرة ، وفوق كل ذلك ، فان الظروف قد سمحت له بالعيش فى عالم جديد من الفن ، من بدايته حتى أسمى ازدهار له . واستوعب كل ما صادفه ، وان كان احتفظ على الدوام بشخصيته . وبمجرد استيعابه لأى شىء ، فانه يحسن هضمه ، وتتحقق له الصدارة فيه . بدأ هايدن كأحد « الشعراء المغنين » (جوالة العصور الوسطى) ، ثم بلغ بالفن ذروته . وتخلت الموسيقى بفضله عن رداء الرسميات ، وأصبحت تعبيرا شخصيا عن واحد من القرويين النمسويين ، وعبرت عن حب الحياة ، والطبيعة بألوانها المتعددة . فهى تنتقل فى حركة دائبة بين الدعابة والمزاح والحزن والسرور . ونقل هايدن عن الايطاليين جمال الشكل الموسيقى ، والكنترابنط عن الألمان ، ولكنه رغم كل براعته وحذقه الفنى قد ظل مخلصا لروح الأرض النمسوية .

ولد فى مارس سنة ١٧٣٢ « بقرية روراو » بالقرب من « بروك » فى نمسا الأودية من أصل المانى خالص . ونشا هايدن

فى عائلة متواضعة ، ولكنها تعشق الموسيقى . ويصعب القول بانه فى بدء حياته قد تعلم الموسيقى على أصولها رغم انه كان من بين أفراد كورس كاتدرائية القديس ستيفان ، لأن رئيس الكورال الامبراطورى « يوهان جورج رويتر » (١٧٠٨ — ١٧٧٢) لم يكن يعنى بأى شىء خلاف الأعمال الروتينية اليومية . وبناء على توصية ميتاستازيو لاحدى السيدات برعايته ، قامت بتقديمه الى المؤلف الموسيقى نيقولا بوربورا ، وكان أيضا أعظم أساتذة الموسيقى الغنائيه فى عصره ، ولا بد أن يكون قد تأثر بلقائه بالشخصيات الوثيقة الصلة بالمسرح الأوبرائى ، اذ كتب هايدن موسيقى « زينجشبيل » تدعى Dei Neue Krumme Teufel الشيطان الأحدب الجديد » (١٧٥١) .

وانجاه الموسيقى الشاب الى تأليف الأوبرا بعد تشبعه بالموسيقى الغنائية — الأوبرائية — يبدو أمرا طبيعيا . لانها كانت أعظم مجال للنشاط الموسيقى فى شبابه . ولكن الأحداث أرادت غير ذلك . ففى تلك الأيام كانت الطبقة الأرستقراطية ترعى أفضل أنواع الموسيقى ، وكثيرا ما تفوقت على البلاط الامبراطورى فى فن الموسيقى عائلات « كينسكى » و « شفارتسبرج » و « استرهازى » و « اردودى » و « ليختنشتاين » و«لوبكوفيتش» وغيرها من العائلات العريقة فى النمسا وبوهيميا وهنجاريا وجنوب المانيا . وتعرف هايدن بفضل اثنين من أولياء نعمته الايطاليين بعدد من عشاق الموسيقى المتحمسين ، الذين شعروا باعجاب بالموسيقى الشاب . ودعاه واحد من هذه الطبقة : كارل يوزيف فون فورنبرج للاشراف على الموسيقى فى ضيعة « فاينزيول » بالقرب من « ميلك » ، وانتقل من خدمة هذا النبيل الاقرب الى رقة الحال الى بلاط الكونت فرديناند ماكسميلان مورزين فى « لوكانيك » بالقرب من « بلسن » ويتبين لنا من تتبع الأحداث كيف كانت الموسيقى تمارس فى ذلك العهد ، وعبقرية

هايدن فى الافادة منها على خير وجه . فلم تكن الظروف المالية « لفون فورنبرج » لتسمح بالصرف على الموسيقى الا فى نطاق ضيق ، ومن ثم أقدم هايدن على كتابة الرباعيات الوترية بعد أن استهواه الجمع بين الآلات على هذا الوجه ، وسرعان ما أعقب المحاولة الأولى سبعة عشر مؤلفا آخر . وزوده الكونت «مورزين» بأوركسترا صغير ، واثبت هايدن جدارته فى هذا المجال أيضا ، فألف سمفونيته الأولى سنة ١٧٥٩ . وبعد اقامة قصيرة فى لوكافيك ، عين هايدن رئيسا لأوركسترا الأمير باول أنطونى استرهازى كبير نبلاء هنجاريا . وهو من الأرستقراطيين الأثرياء المولعين بالفن ، ومات الأمير سنة ١٧٦٢ وانتقلت الضيعة الى الأمير نيقولا يوزيف . ولعله كان أشد ولعا بالموسيقى . اذ كان يمارسها بنفسه . ان هذا العشق الوراثى الواضح للموسيقى الذى اتصف به أمراء استرهازى قد جعل دارهم من ألمع مراكز الموسيقى ، خصوصا بعد أن شيد « نيقولا يوزيف » الى جانب سكن أسلافه فى « كيسمارتون » (ايزنشتات بالألمانية) قصرا شامخا سماه : « استرهازا » قارنه حتى الزوار الفرنسيين بمسرحه الجميل وحدائقه الغناء بفرساى . وكان الأمير معجبا بهايدن ومؤلفاته ، وشجعه ، ومنح هايدن نيقولا الولاء فى مقابل ذلك . وأدرك المزايا الفريدة لوضعه ، « فلقد اعتمدت فى قيادتى للأوركسترا على اجراء التجارب ، وملاحظة كل ما يحدث أثرا أو يضعفه ، وبذلك أصبحت فى موقف يساعدنى على الاجادة . قادرا على التعبير ، والاضافة والحذف والجرأة وفقا لمشيئتى . وانقطعت عن العالم ، فلم يكن هناك ما يقلقنى أو يضجرنى ، ومن ثم اضطررت اضطرارا الى الأصالة » .

وفى منتصف ستينات القرن الثامن عشر ، أصبح هايدن مشهورا بالفعل ، تطلب مؤلفاته فى انجلترا وفرنسا ، بينما أسماه النمسويون « جيليرت الموسيقى » (تيمنا باسم شاعر نسى اسمه

هذه الأيام) . وهى تسمية قصد بها التقدير باسمى معانيه . ولم يمكن هايدن أول موسيقى ألمانى عظيم يعرف خارج ألمانيا . فلم يعرف العالم كلا من « هاسة » و « جراون » الايطاليين كما بدا هيندل انجليزيا ، وجلوك ممثلا للأوبرا الفرنسية . أما هايدن فقد ظل ممثلا نموذجيا لموسيقى الآلات الألمانية . وبدأ الاعجاب الكبير برباعيات الموسيقى الألمانى وسيمفونياته ، ورفض هايدن بسبب ولائه لأميره كل الدعوات لمغادرة « كيسمارتون » أو « استرهازا ». ولكن عندما مات الأمير نيقولا ، وقلم خليفته بتسريح الأوركسترا والأوبرا ، واطمأن هايدن الى الحصول على معاش كريم ، فانه قد تحرر وأصبح قادرا على القيام بجولات فنية ، وفى سن الستين، شعر بفتوة ساعدته على الصعود الى القمم ، وتأليف أعمال فنية أعظم . واتخذ فيينا مقرا لاقامته ، ولم يغادرها الا مرتين فى زيارتيه لانجلترا سنة ١٧٩٠ ، وسنة ١٧٩٤ . كان فى وسع هايدن احتلال المكانة التى سبق أن احتلها هيندل فى الحياة الموسيقية الانجليزية ، ولكنه لم يكن بارعا فى الحياة العملية . اذ كان هذا النمسوى لا يستطيع الابتعاد عن مدينته فيينا طويلا ، بعكس السكسونى (هيندل) الذى كان لا يشعر بفارق بين الاقامة بايطاليا أو ألمانيا أو انجلترا .

وفقد الموسيقى خصوبته الفائقة فى الابداع التى تمتع بها من قبل ، وأصبح لزاما عليه مصارعة عبقريته . وما ظهر من قوة وحيوية ونضارة فنية فى أوراتوريو « الخليقة »قد كذب بلوغ الفنان السادسة والستين من عمره ، والسنوات الثلاث التى استغرقتها فى تأليفه . وظهر فى السنة التالية أوراتوريو آخر : « الفصول » ، ثم أسدل الستار على نشاطه الابداعى بتأثير السن . فبعد أن وضع بضع أعمال جوهرية من الرباعيات الغنائية توقف نهائيا (بعد سنة ١٨٠٣) عن التأليف الموسيقى ، وبدأ ينتظر الموت فى هدوء وتقوى ورباطة جأش .

اكتسب هايدن بفضل رعايته الانسانية البحتة للصغار اسم « بابا هايدن » . وغالبا ما كان موتسارت يستعمل هـذا الاسم للتعبير عن روح وده الصادق . وان استمرار اطلاق الكتاب الموسيقيين الذين جاءوا فيما بعد هذا الاسم الذى أطلق على الرجل الذى عرف بروحه الحنون لدليل على أنجهل المؤسف بروح موسيقاه وعصره . ان هذه التحليقات النابضة بالحياة للخيال الموسيقى قد فاقت ادراك النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وما زالت تبدو غريبة فى نظر مستمع القرن العشرين ، بسبب اعتياده الاستماع الى موسيقى أواخر القرن التاسع عشر بنزعتها المتفيقهة . ولموسيقى هايدن مكانة راسخة فى حياتنا الموسيقية ، لا يمكن أن يشغلها أحد آخر ، أو أى شىء آخر . ان حب الحياة ، والكمال ، والوضوح ، ونقاء المشاعر ، وسمو العاطفة ، وعمقها، والمرح الى غير حد ، والصنعة المعصومة من الخطأ هى الخصائص التى يتميز بها فنه . ومن واجبنا تقديرها نحن الذين لا نصادف مثلها فى فننا الا فيما ندر .

موتســـــارت

سالزبورج أشبه ببقعة ايطالية فى أرض المانية ، فهى تمثل جوا من الصفاء والبهجة والمعية فن العمارة فى الجنـوب بأرض تسودها الجدية والرزانة ، شأن كل مقاطعة المانية . هنا ولد فولفجانج اماديوس موتسارت فى ٢٧ يناير سنة ١٧٥٦ . وتمثل حياة موتسارت مثلا مسرفا فى الفازه فى تاريخ العبقرية . ولسنا فى حاجة هنا الى تكرار النوادر الكثيرة التى تروى عنه كفتى مبكر النضج . اذ يبدو للمتأمل عن بعد ، كأن الموسيقى قد تدفقت من هذا الطفل الغض كظاهرة عالمية خارقة للعادة . وثمة صغـار آخرون قد عزفوا الآلات الموسيقية فى براعـة فائقـة . الا أن

موتسارت ابن الثامنة لم يكن مجرد عازف قدير على البيانو والأرغن والفيولينة ، فلقد توافر له من العلم بالتأليف الموسيقى ما لا يتوقع المرء مصادفته الا لدى أصحاب العراقة من أهل الصنعة . ولعل موتسارت هو الطفل المبكر النضج الأوحد الذى لم يفسد طوافه فى بقاع مختلفة ذوقه وأصالته . ولكنه اثبت على عكس ذلك عظم فائدة هذا الطواف ، والتقت عند موتسارت ، مثل لاسوس وهيندل ، آيات التراث الموسيقى لكل شعوب زمانه. ولا يستبعد أن يؤدى تمثل هذا الجمع الى خلط مشوش ، غير أن موتسارت مثل الموسيقيين العظيمين لم يكن يقلد أى انسان ، أو أى شىء ، لان المظهر الخارجى للموسيقى لم يبد فى نظره مسائل صنعة ، ولكنه بدا أداة للتعبير ، والصنعة والشكل لا معنى لهما بغير مضمون . ان دنيا التعبير عنده لا تنفصل عن قوالبه . الآلات المشار اليها ، مع الحرص فى الوقت نفسه على وحدة رنين النغم . وامكنه وهذا هو سر كمال موسيقاه ووحدتها . ومع هذا فلا يكفى القول بوجود توازن بين المضمون والقالب فى موسيقى موتسارت ، لان هذه الوحدة هى عماد الأسلوب ، ولم تحل وحدة الأسلوب دون تنوع مظاهره فى صورة عديدة ، تعادل كثرتها عدد مؤلفاته . لم يخلق موتسارت قوالب جديدة بالفعل على الاطلاق ، ولكنه لم يتصور الأساليب القائمة كوحدات راسخة ، بل بدت له مجرد ظواهر يمكن الاستفادة بها فى صنع « أسلوب عام » . وبذلك أمكنه خلق أسلوب عالمى شامل ، ارتفع فوق الأنواع الثانوية ، وربما كان مثل هذا الأسلوب العالمى ممكنا فى الموسيقى وحدها ، لان تنوع اللغات فى الأدب ، وتشخص الموضوع فى الفنون الجميلة يحول دون احداث تآلف مماثل فى أساليبها .

لو أردنا ادراك العظمة الحقة لموتسارت ، وفهم السر العميق للقوة الثورية الكامنة فى موسيقاه ، فلنذكر دائما ان هذا الرجل قد عانى ما تعانيه أى روح سامية تحس بخيبة الأمل ، وتتعرض

لاذلال مهين ، وحالت المقدرة الفائقة على الحب ، التى تعد السمة السائدة فى طبيعته دون أن تصبح المعاناة النغمة الأساسية فى مؤلفاته . وبدت موسيقى موتسارت لجماهير عصره ثقيلة معقدة بالمقارنة بموسيقى معاصريه . ووصفوا أذنيه بانها « صمـــاء كالحديد » ونحن اليوم نبتسم عندما نقرأ هذا النقد الذى يرجع الى القرن الثامن عشر . فهل يصح وصف موتسارت بالثقل ؟ وهل يفتقر موتسارت الى الوضوح ؟ موتسارت الذى يبدو فى نظر جمهـــور اليوم نموذجا ورمزا للجمـــال والرشاقـــة وللانسجام والشفافية ! نحن نبتسم ، وان كنا قد لا ندرك ، ان هذه الابتسامة ربما عكست تحيزنا نحن المحدثين . ان الجمهـــور الـــذى يبدو موتسارت فى نظره مجرد شاعر البساطة ، والرشاقة ، وأستاذا فى نسج دانتيلا موسيقية ، لا يعرف أو يفتتن بأكثر من قدر ضئيل من عبقريته الجامعة . ويعتقد الجمهور ان هذا الجانب الضئيل هو جوهر الروح الموتسارتية . كم هناك من أناس لا يقدرون على ادراك فنه الا من خلال مرآة رومانتيكية الروكوكو . وكم هناك من اناس لا يذكرون سوى الشعـــور المستعـــارة والجـــوارب الحريرية ورقصة المنويت ، عندما يستمعون الى موسيقاه التى تكشف عن أعمق اغوار الروح الانسانية . ان ما جنى على ذوق جيلنا هو مؤلفات الموسيقى الرومانتيكية فى أواخر القرن التاسع عشر . اذ كان موسيقيو هذه الحقبة يعبرون عن افكارهم بالتهويل والمبالغة ، وربما استعملوا فى بعض الأحيان جهازا آليا ضخما ، ومن هنا جاء الزعم بعدم امكان التعبير عن الاحساس الشعرى بغير ادوات معقدة ، ويعكس روح هذه الحقبة المغمـــورون من معاصرى فاجنر ، والذين جاءوا فى أعقابه مباشرة . لقد حاولوا استثارة الخطوط التأملية البعيدة للغور فى المستمعين باستعمال فن معمار موسيقى شامخ ، مسرف فى زخارفه .

ونحن اذا استطعنا تحرير أنفسنا من هذه العظمة الزائفة ، سندرك ان كل شىء فى موسيقى موتسارت يبدو كعبث صبيانى

بسيط ، انما هو فى الحق مركز الى أبعد حد ، ويمثل عالما معقدا . وسندرك معنى الشعار الذى جاء فى صدر هذا الفصل ، واستشهدنا فيه بالشاعر اللاتينى « أوفيد » : « هكذا اختفى الفن وراء حيل صنعته » . ان سر البساطة الظاهرية لهذه الموسيقى هو عرض المضمون فى قوالب طبيعية بعيدة كل البعد عن التكلف ، ذات منطق انشائى محكم . ويبدو التآلف الرائع للفحوى الروحى ، والتنفيذ العملى مذهلا للغاية بحيث يضل الدارس السطحى من تأثير هذا الكمال بالذات . علينا الا ننسى ان موتسارت هو ابن عصر جرت العادة على تسميته « بالعصر الذهبى » لفن الموسيقى . وعلى غرار ما حدث ابان عصر الخمسمائة (اشارة الى سنوات ما بعد الألف والخمسمائة فى فن التصوير) فان ذلك العصر الذهبى — يضع بين يدى العبقرى نفائس ثمينة من الأشكال الفنية المتنوعة ، وما عليه الا أن يمد يديه وينتقى المادة المناسبة لبناء فنه . ان ابن « العصر الذهبى » ليس فى حاجة الى اجراء تجارب ، أو الى تحطيم مادة القوالب التى تقدم له لكى يستطيع بناء صرح هائل من أنقاضها . ان كل ما هو مطلوب منه هو التوفيق فى تناول هبة عصره ، واستعمالها وفقا لمشيئته . ولقد ألم موتسارت بقوالب عصره ، والمبدعات الجمة التلوين لموسيقات المانيا وايطاليا وفرنسا فى القرن الثامن عشر ، ونظر اليها بروح الفنان المتحرر الذى يحيا فى العصر الذهبى ، وقام بتفنيطها وكأنها « كوتشينة » ، وكان ما تمخض عن ذلك عالم اصيل مثير للدهشة يمثل شخصيته الفريدة .

ولد موتسارت فى ثانى قواعد الموسيقى فى النمسا ، ورغم افتدائها فى روحها الموسيقية بروح فيينا ، الا أنها قد اتصفت بطابع خاص ، لا يمكن الخطأ فى لمحه . وكل فروع الموسيقى ممثلة على خير وجه فى سالزبورج . فكان هناك « ايبرلين » المسئول عن كنيسة البلاط الأسقفى ، وهو من أبناء الجيل الأقدم ، من المتشبثين

بروح الصرامة البوليفونية لعهد الباروك (من بين الفوجات التى الفها فوجة اعتقد امداً طويلا انها من مؤلفات يوهان سبستيان باخ) . أما « اديلجاسر » تلميذ « ايبزلين » فأقل صرامة واكثر اتصالا بتعدد الجوانب ، ويمثل الجيل الأحدث ، ويشعر بتعاطفه نحو الاسلوب الجديد . وأهم من هؤلاء : « ميشيل هايدن » بموسيقاه النابعة من روح دينية وديعة ، تأثر بها موتسارت تأثرا عميقا . أما أعظم من تأثر بهم فولفجانج فى طفولته فهو والده . وكان « ليوبولد موتسارت » (١٧١٩ — ١٧٨٧) موسيقيا ممتازا وعازف فيولينة مرموقا ومؤلفا موسيقيا محترما ، ومن أصحاب العلم والمعرفة . فلقد الف كتاب : Versuch وهو خاص بدراسة عزف الفيولينة ، وظهر هذا الكتاب فى نفس السنة التى ولد فيها فولفجانج ، وتضمن منهجا جديدا لتلك الدراسة ، استمر يحظى بالتقدير زهاء القرن . ويمكن ادراك امتياز الناحية التربوية عند الأب ، من المراجع الموسيقية المكتملة التى أعطاها لولده وابنته والمختارة من مؤلفات فرنسية وايطالية والمانية ، تمثل الشمال والجنوب . وعزف فولفجانج بين سن الرابعة والخامسة الكلافسان والفيولينة . ولما كانت الموسيقى تجرى فى عروقه ، فانه قد بدا يؤلفها — كما يعتقد — قبل أن يعرف القراءة والكتابة . ولم يكن قد تجاوز السادسة من عمره عندما بدأ نشاطه الفنى فى سائر أنحاء العالم .

وقامت الأسرة بجولة فى النمسا وهنجاريا الغربية وشمالى المانيا . وبعد استراحة قصيرة واصلت رحلتها الى ما هو أبعد من ذلك ، تعرف خلالها موتسارت ببعض أئمة الموسيقى فى عصره . وهكذا استمع فى ميونخ الى « لويجى توماتينى » (١٧٤١ — ١٨٠٨) . الذى أصبح فيما بعد موضع ثقة هايدن كعازف أول للفيولينة . وقابل فى لودفيجسبورج و « يومسيللى » و « بيترو ناردينى » (١٧٢٢ — ١٧٩٣) . ولا بد أن تكون براعة عزفه

ناردینی الفیولینة ورقة معزوفاته ، وخلوها من التكلف قد اثارت بشدة احساسه الفطری بجمال « الميلودية » وان كان صغر سنه قد حال بطبيعة الحال دون ادراكه أهمية يوميللى . وكانت هناك مفاجأة أخرى فى انتظاره فى مانهايم حيث فاق اعجابه بأوركسترا الامارة كل حد . وبعد ان زارت عائلة موتسارت بضع مدن المانية ، اقتربت من بروكسل ثم توقفت فى باريس . ويتعذر تمثل الانطباع الذى أحس به الطفل فى العاصمة الفرنسية سنة ١٧٦٣ ، وان كان الانطباع الموسيقى واضحا أيضا . وكان لقاء موتسارت « بيوهان شوبرت » (مات سنة ١٧٦٧) ــ وهو ألمانى استوطن باريس ــ أهم تجربة سيطرت على مشاعره أثناء اقامته بفرنسا . ويوهان شوبرت هذا الذى عرف فى صالونات باريس بسعة حيلته ودهائه من أكثر الموسيقيين أصالة فى القرن الثامن عشر ، وجمع فى مؤلفاته المتعددة الجوانب بين تطلعات أبناء مانهايم وحركة الانتفاضة العاصفة برومانتيكيتها وانطلاقتها وشدة ميولها العاطفية . و « يوهان شوبرت » قريب ايمانويل باخ ، فى الناحية الموسيقية ، بل بينه وبين بيتهوفن الشاب أواصر قرابة موسيقية مثيرة للدهشة . وميدانه المفضل هو موسيقى « لوحات المفاتيح » وموسيقى الصحاب مع الكلافسان . واهتدى فيها الى نبرات وقوالب جديدة نافست مستحدثات مانهايم فى شمال ألمانيا وڤيينا . وأبلغ شاهد على اعجاب موتسارت بهذا الموسيقى الغريب الاطوار هو الكونشرتوات الأربع الأولى التى كانت فى الأصل صوناتات لامعة « لشوبرت » . ومن الواجب اعتباره من أعظم الأساتذة الذين تأثر بهم موتسارت فى طفولته .

ولابد أن تكون مؤلفات « شوبرت » هى التى عرفت موتسارت بالفانتازيا الشعرية فى الموسيقى ، ولعلها مصادفة ملفتة للانتباه أن يحدث هذا فى باريس .

وتابع آل موتسارت رحلاتهم فوصلوا الى لندن فى ابريل سنة ١٧٦٤ ، حيث استقروا بها حتى اغسطس من السنة التالية . وعمقت معرفة أحوال الموسيقى فى لندن انطباعات باريس ، وعرف موتسارت من الموسيقى الايطالية التى تغمر لندن متعة الموسيقى البحتة المحلقة بعيدا عن الواقع . وساعد هذا أيضا على ايضاح جمال القوالب الموسيقية الفرنسية الأشبه بالرياضيات فى أنماطها المضبوطة . ومما يثير الدهشة الا يدرك موتسارت ، الا فى انجلترا، أن هذه الموسيقى البحتة هى عالمه الحق ، واستمع فى مسرح الملك الى أوبرت «بتشينى»و«هاسه» و«جالوبى» وغيرهم.وكانت ذكرى هيندل ما زالت حية ، وان كان ما هز عبقريته الخلاقة هنا أيضا هو موسيقى اثنين من الألمان « كارل فردريخ آبل » (١٧٣٥ — ١٧٨٧) و « يوهان كريستيان باخ » (١٧٣٥ — ١٧٨٢) .

وكان « آبل » ابن عازف الجامبا الشهيرة «جدة الفيوتنسيل» : « كريستيان فرديناند آبل » ، عازفا ممتازا لهذه الآلة ، خصة يوهان سبستيان باخ بمتتابعاته للجامبا ، ومن تلاميذ باخ الكبير القدامى . وبوصفه مؤلفا موسيقيا ، فانه كان من اتباع مدرسة مانهايم . واثارت سمفونياته اهتمام موتسارت حتى انه قام بنقل العديد منها بحجة الدراسة والرجوع اليها فيما بعد . ونسبت الى مؤلفات موتسارت احدى هذه السمفونيات المنقولة ، فرقمها « كوخيل » أول من رتب مؤلفات موتسارت ، برقم ١٨ فى ترتيب مؤلفاته ، ورغم اعجاب موتسارت بأسلوب « آبل » الأوركسترالى الا أن ما بهره بحق كان الابن الأصغر ليوهان سبستيان باخ . فلم تتأثر قدرات موتسارت الفنية بأية شخصية موسيقية ، أو اى موسيقى على نحو عميق مماثل لتأثرها بهذا الابن المارق للعريف البروتستانتى فى مدرسة سان توماس بلايبزج (توما سشولا) . وعاش « يوهان كريستيان » بعد وفاة والده فى صحبة شقيقه الاكبر « ايمانويل » ، وواصل معه دراسة الموسيقى ، وسافر

الى ميلانو فى سن التاسعة عشره . ومن دلائل تعلقه الكامل بالموسيقى والحياة الايطالية اعتناقه الكاثوليكيه . وعبد هذا الألمانى بحنو المثل الايطالية فى الجمال والقالب ، وأصبح أستاذا فى « الأسلوب الجالان » ، وان كان أسلوبه قد صنع من عناصر ألمانية وايطالية . والحانه المطهمة ساحرة خلابة ، ومزجت تصميماته فى براعة فائقة وحذق بين عناصر متقابلة من الاوبرا وموسيقى الآلات . وتنبأ باخ بعبقرية موتسارت ، وأمضى بعض الوقت فى تأمل مواهبه ، وأسدى له النصح مما زاد من سرور الغلام العبقرى .

وكان من المحتم أن يسوق الاحساس بالجمال والشكل موسارت صوب الموسيقى الايطالية . ولابد أن يكون الموسيقى الذى كان يناهز حينئذ الثالثة عشرة من عمره قد أحس لدى زيارته لايطاليا بصحبة والده فى ديسمبر سنة ١٧٦٩ بتحقق احدى أمانيه الفطرية . وحققت الرحلة الى ايطالية انتصارا باهرا ، اذ قوبل بالاحتفاء فى كل مكان ، وازداد تأثره وانتباهه بعد أن قابل صفوة الموسيقيين الايطاليين ، واستمع الى أفضل موسيقى ايطالية (لوكاتيللى وهاسه وسامارتينى ومارتينى وفارينيلى وناردينى ويوميللى وبايزيلو ، « ودى مايو » وكافاريللى ، وغالوتى ، وآخرون) . وتولى تعليم موتسارت الأب مارتينى الشيخ (١٧٠٦ ـ ١٧٨٤) اعظم أساتذة عصره ، بل وربما القرن بأسره ، فهو معلم ممتاز وصاحب نظريات ومؤرخ . وبفضل تعرف موتسارت الى روح الموسيقى الايطالية قبل زيارته لايطاليا ، افتتن افتنانا كاملا عندما اطلع بالفعل على الحياة التى انتجت هذه الموسيقى ، وتحول الطيف الجميل الذى رآه فى لندن الى حقيقة واقعة نابضة بالحياة . ولابد أن يكون قد اهتدى وسط هذا الجو الجديد الى الاعتقاد « بوجوب عدم التعبير عن المشاعر ، سواء أكانت عنيفة ام غير ذلك ، على نحو يثير التقزز ، فينبغى حتى فى أفزع المواقف

الا تتوقف عن كونها موسيقى » وبعلق بهذه الفكرة كشعار لـــه طوال حياته .

وسرعان ما أقنعته اللقاءات اليومية بالمغنين الأفذاذ (وقــد رأى فى الحانهم رائدا له) بتعذر تحقيــق هــذا « الجـمال فى الموسيقى » ، على اكمل وجه فى موسيقى الآلات ، وان عليــه الاتجاه صوب الصوت الآدمى .. وسحر النمسوى كما سحــر السكسونى هيندل قبله ، بروعة الغناء . ومند ذلك الحــين . سيطر الغناء الساحر على مخيلته الموسيقيه سيطره كاملــه . وساقته سمة العصر ، وفطرته الدرامية ، الى الأوبــرا : قالب التاليف الغنائى الشامخ . وانه لامر عظيم الدلالة ان يمتنن هــدا الغلام الممتلىء بالحياة ونضارتها بالاوبرا سريا النابوليطانيه ،التى كانت قد استفادت حتى ذلك العهد بالفعل من تأثير الأوبــرا بوفا ، بعد تجدد حيويتها . وامـلأ اعجابا « بيوميللى » مثــل « الدراما الموسيقية الجليلة » و « هاسة » آخر عظماء أبطـــال أوبرا « الآريا » ، واعجب بشعرها الدرامى الرصين ، وان كان قد عجز عن اتباعهما ، لانه شعر غريزيا بضرورة زيادة الدور المخصص للأحداث المسرحية فى الأوبرا . ولا تظهر محاولاتــه الأولى رسوخ قدم الاعلام الايطاليين ، ومع عدم قدرته على بث الحياة الحقة فى شخوص الدراما ، أو الاندماج فيها ، فان مسرحه قد بدأ يظهر بالفعل الى عالم الحياة . وما من شك فى ان ايطاليا هى التى الهمته القدرة الفذة على رسم الحــياة وشخصياتهــا بالموسيقى . فلقد تعلم من أسلوب الأوبرا الايطالية ، ومن قوالبها ونماذجها المرسومة بكل دقة ، ومن تعابيرها المجسمة ، كيف ينتقى اهم اللحظات ذات المغزى فى الحياة . وبعد ان وصل الى هذه النقطة من تقدمه الفنى ، بدأ يشعر ان النضارة والدماثــة اللتين اعجب بهما عند « كريستيان بـــاخ » و « سامـــارتينى » لا تزيدان عن جزء صغير من عالم الموسيقى ، وان التعبير عن افكاره دون ان تفقد شيئا من غزارتها ، يتطلب شيئا أكثر تشخصا

وتركيزا . وجاءت دروس الأب مارتيني في الكونترابنط بمثابة الوحي . وبدأ الآن يدرك قيمة البوليفونية . وجاءت في أعقاب هذا الكشف سلسلة من المؤلفات الكونترابنطية .

اما السنوات الثلاث الاخيرة من حياة موتسارت . فقد مضت في اليأس ومسيس الحاجة . فلم تسفر اية رحلة من رحلاته الى برلين عن الظفر بأية وظيفة ، رغم شدة احتفاء ملك بروسيا به . وتوقف موتسارت خلال هذه المرحلة في لايبزج واستمع الى موتيت سباستيان باخ « انشدوا للرب أغنية جديدة » فتفتحت الآفاق الموسيقية من جديد أمام عينيه المشدوهتين . وعقب نجاح « الفيجارو » ، عند اعادة عرضها ، كلفه الامبراطور جوزيف الثاني بتأليف احدى الأوبرات . ففي ٢٦ يناير سنة ١٧٩٠ ، عرضت أوبراه « الكل على هذا الحال » Cosi fan Tuffi التي اعتمدت على نص كتبه « دابونتي » . وفي غناء مجموعات هذه الأوبرا بونفا المكتوبة بعناية وبراعة ، أرغمت شياطين الأهواء الجامحة الى الانحناء أمام سمو الفن الكلاسيكي . وتعبر كل مؤلفات هذا العهد في موسيقى الآلات عن نفس هذا المثل الأعلى الكلاسيكي : (صوناتة البيانو ري كبير ك ٥٧٦ ، وكونشرتو البيانو سي بيمول كبير ك ٥٩٥ ، وخماسية الكلارنيت المتوهجة الألوان ك ٥٨١) ، وتتميز هذه الاعمال بعمق تآلفها واتزانها ورصانتها ، وشفافيتها البلورية . وفي أسلوب العهد الأخير للموسيقى العظيم (اي في الرباعيات ك ٥٧٥ ، و ك ٥٨٩ ، و ك ٥٩٠) والخماسيين (ك ٥٩٣ ، ك ٦١٤) وصوناتة البيانو (ك ٥٧١) وكونشرتو الكلارنيت (ك ٦٢٢) تركز في التعبير ، وتصميم ملودي حاد مدعم بنسيج بوليفوني . حقق وحدته في الأسلوب ، تحول غبها الفكر الشاعري تحولا تاما الى قالب موسيقي .

لم يعد الرجل الذي بلغت حياته الفنية القمة ، قادرا على مواصلة الصراع من اجل ضرورات الحياة اليومية . ولابد أن يكون

قد أحس باقتراب منيته ، ولذا أمضى السنة الأخيرة من حياته فى نشاط ابداعى محموم . وتركز مركز ثقل هذه المرحلة الأخيرة من حياته الفنية كالعادة حول احدى الدرامات الليريكية : « الناى السحرى » ، التى كتبت بالاشتراك مع الممثل والمدير المسرحى « ايمانويل شيكانيدر » . وعاد فى هذا العمل الى الزينجشبيل الجرمانى ، وفى هذه الأوبرا قدم التلاوة المنغمة ، بأسلوبها الدرامى الالقائى ، وعليها اعتمدت كل الدرامات الغنائية الألمانية التالية . كثيراً ما تقارن « الناى السحرى بالجزء الثانى من فاوست ، ورواية العاصفة لشكسبير . والمقارنتان تعتمدان على أساس ، فلن يتردد أحد فى تذكر فاوست عندما يتأمل هـذا الامتزاج بين شتى الحضارات الموسيقية المختلفة . فلقد جمع موتسارت فى هذه الدراما الغنائية كل رموز أحلام البشر وأمانيه وساعده ذلك على عرض صور وحالات متنوعة مستحدثة ، كالأغنية الشعبية البسيطة والكورس الجليل و « الاريوزو » الايطالية الحسية والفوجة الكورالية الجادة ، وأغانى الكولوراتورا المتوهجة فى شيطنتها ، وترانيل الهيومانيين . وان كان الموسيقى قد عرف — كما فعل « بروسبيرو » — ان الشخوص التى استحضرها مجرد مخلوقات صنعتها رغباته ، رغم سلوكها الشبيه بالحياة ، وعرف ان الاستسلام قد فرض عليه ، فلم يقدم على خوض أى معركة ، يعتمد فيها على شخصيته وذاته ، كما سيفعل أمثال بيتهوفن ، بل انطوى على نفسه . فتامينو يغنى : « أيها الليل المعتم ، متى تزول ؟ متى يشرق النور فى عينى ؟ » .

لم يبق أمامه سوى العمل فى القداس الركيم . الذى كلفه به شخص مجهول .و ان كان الموت لم يمهله حتى يكمل هذا العمل الذى تضمن تمجيداً مؤثرا لما بعد الحياة . وانقطع صوت المحب اليائس للحياة دون أمل بعد المازورات الأولى القليلة من قمم اللاكريموزا (ما قيمة النواح) .

حاشـــية

لا أظن أن هناك اعتراضات كثيرة على المصطلحات الفنيـة التى تضمنها الكتاب . فثمة مصطلحات قليلة آثرنا أن تبقى دون ابتعاد عن الأصل الأوربى . وهناك مصطلحات أخـرى ترجمت على نفس النحو الذى اتبع فى الكتابين السابقين : الموسـيقى والحضارة (١٩٦٤) والموسيقى فى العصر الرومانتيكى (١٩٧٣)، وأكثرها يفهم من السياق ولا أعتقد أنه بحاجـة الى مزيـد من الشروح . بقى هناك مصطلحان ما زالا موضع خلاف .. أحدهما فى الموسيقى والآخر فى تاريخ الفكر ، والمصـطلح الأول هـو «موسيقى الصحاب» الذى اخترناه ترجمة لكلمتى Chamber Music أو Musique de Chembre (الفرنسية) أو Kammermusik (الألمانية) فكثيرون يفضلون أن يكون المرادف العـربى «موسيقى الحجرة»· ولو سايرنا هذا الاتجاه لوجب ترجمة robe de chambre (رداء الحجرة) Femme de chambre (امرأة الحجرة) ·· الخ ولعل هذا قد ترتب على خطأ شائع نتيجة للظن بأن chambre تعنى « حجرة » والواقع أنها تعنى « حجرة خصوصية » تخصص للأغراض الخصوصية كالنوم مثلا . والسر الذى جعلهم لا يقولون Room Music انهم يقصدون أن هذه الموسيقى تعزف فى الجلسات الخاصة (الانتيم) ويتصف هذا النوع غالبا بصعوبة تذوقه وقلة انتشاره الجماهيرى . اذ كان يؤلف لجلسات خاصة ، ويشارك فى عزفه المتمرسون من أبناء الطبقة الأرستقراطية .

ومن الخطأ ترجمة Musique de Chambre الى « موسيقى صالون » لأن هذا النوع من الموسيقى موسيقى احتفالية كانت تقام فى القصور للترفيه وتحتوى على متنوعات من الرقصات ، أى أنها كانت موسيقى مناسبات عامة غالبا ما تؤلف لاحياء مناسبة أو مهرجان أو عيد . وقد الف معظم الموسيقيين فى عصر الروكوكو والعصر الكلاسيكى فى هذا الضرب مقطوعات لا تهدف الى أكثر من الترفيه ، واشتهرت بأسماء مختلفة كالدفرتمنتو والسيرنادة والكازيشن .. الخ .. ومن ثم فقد تعد تسمية رباعية من رباعيات بيتهوفن الأخيرة بموسيقى الصالون انتقاصا من قدرها .

وقد دارت منذ عشرين سنة مناقشات بينى وبين أستاذى الدكتور فوزى حول أنسب مرادف لمصطلح Chambre واخترنا جملة كلمات كان من بينها « الموسيقى المنزلية » و « موسيقى البيت » و « الموسيقى العائلية » و « موسيقى الأصفياء » و « موسيقى الصحاب » ووقع اختيارنا على المصطلح الأخير باعتباره أفضل ما يعبر عن طابع هذه الموسيقى ، ويدل على أصلها الذى انحدرت منه . فأغلبها قد الف بتكليف من أرستقراطيين (فرتيوزو) ممثل لوبكوفيتش وراسوموفسكى على عهد بيتهوفن .

اما المصطلح الآخر فهو « الرومانسية » التى تشيع فى كتابتنا الأدبية والصحفية على السواء كترجمة لمصطلح Romanticism ولا يعد ايضا محققا لغرضه ، لأن من اختاروا هذا المصطلح العربى قد ظنوا أن « الرومانتيكية » حركة تخص الأدب القصصى وحده ، ولم يدركوا أن للحركة أتباعا فى شتى مجالات الفكر الحضارة ، فهل تصح وفقا لهذه الترجمة أن ندعو هيجل بالفيلسوف الرومانسى أو نصف ديلاكروا بالرسام الرومانسى أو نصف ميشليه بالمؤرخ الرومانسى . ربما كانت كلمة « رومانسية » صالحة للدلالة على Romantic اى الدلالة على أمراض الرومانتكية ،

عندما تستخدم للتعبير عن المغالاة العاطفية أو الاغراق فى الوهم .
أى فى الحالات التى تكتب فيها فى اللغات الأوربية مبتدئة بحرف
(صغير للتفرقة بين هذا المعنى ومعنى الحركة الرومانتيكية
التى ترتبت على نقد العقل لكانط ، وفرقت بين العقل الخاضع
للمحسوسات وللمقولات المرتبطة بالمكان والزمان والعقل القادر
على التسامى عن كل قيود الحس والفهم . وانتهى الأمر بانطلاق
المعرفة الى ابعاد لم تعرف فى جميع الحضارات السابقة ، وحدثت
ثورات فى جميع العلوم . فلم يعد علم الرياضة مثلا قاصرا على
الرياضيات الاقليدية التقليدية ، ولم تعد نظريات الفيزياء تتصف
بطابعها المطلق الذى عرف عند نيوتن ومن سبقوه ممن علماء
وأسفر النقد عن ظهور نظريات جديدة كنظرية النسبية لأينشتين
التى اثبتت دور الزمان الفعال فى كل معرفة وبذلك ارتفع التاريخ
الى ذروة كبرى فى العصر الرومانتيكى . ولا أعتقد ان هذه النتائج
قد خطرت ببال من يترجمون Romanticism الى رومانسية . وربما
كان أيسر سبيل لتلافى هذا الخطأ هو ابقاء الكلمة الأوربية على
حالها عند اختيار مرادف عربى لها . فقد كان المفكرون فى الغرب
قادرين على تسمية حركتهم « بالرومانسيزم » ولكنهم قالوا
« رومانتيسيزم » ، وعلينا أن نحترم ما قالوه .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٦/٨٠١٨

ISBN — 977 — 01 — 4898 — 9

مكتبة الأسرة



بسعر رمزى جنيه واحد
بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٦



مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب